Printed in Germany

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Dreizehnter Jahrgang.
1908/09.

Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Inhalt.

H. Musikbeilagen.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Oktober 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Georg Schumann.

Von **Eugen Segnitz.**

Die Kunst läßt sich nicht monopolisieren und niemals wird man von e i n e m größten Komponisten sprechen dürfen, will man auch nur einen geringen Anspruch auf musikgeschichtliche Kenntnis und Bildung erheben. Der Weg zur künstlerischen Entwicklung führt ebenso gut hinauf zur Höhe als auch hinab zur Tiefe; eine Reaktion muß immer naturgemäß dann eintreten, wenn alle Kräfte aufs Höchste angespannt, alle nur erdenklichen Möglichkeiten — vor der Hand wenigstens scheinbar — erreicht waren.



Bei jenen, den steten geistigen und künstlerischen Fortgang bezeichnenden Höhepunkten liegen weithin sich dehnende Hochflächen, die den Wanderer zu ruhigem, wenn auch nicht gänzlich mühelosem Genusse auffordern, deren klare Luft erfrischend wirkt, deren Ausblicke zu bedächtiger Sammlung und stimmunggebender Erhebung veranlassen. Dergleichen Empfindungen überkommen den sich mit *Georg Schumanns* Werken beschäftigenden Musiker und Kunstfreund — Werken, die sich vor vielen anderen ähnlicher Art durch gewisse Eigenart und geistige Besonderheit in nicht geringem Maße hervortun.

Manche Zeichen der Zeit lassen erkennen, daß eine heilsame Reaktion im Anzuge begriffen sei. Es ist bemerkenswert, daß der von Berlioz und Liszt gestützte Sinfoniker Richard Strauß seit geraumer Zeit schon sich vom Gebiete der programmatischen Sinfonie durchaus fern hielt, und daß seine Nachahmer trotz aller Wichtigtuerei doch nichts Rechtes ausführen können, sondern allenfalls nur ihren kleinen Werken große Titel geben und sich als wahre Epigonen mehr nur des Äußerlichen bemächtigen, um es vollends ad absurdum zu führen. Hinlänglich bekannt und dargetan ist auch, daß die deutsche musikdramatische

Kunst mit Richard Wagners Abscheiden in eine Sackgasse geriet, aus der wieder herauszukommen völlige Umkehr und Besinnen auf neue Wege und Stimmungsgebiete die einzige Möglichkeit darbieten. Daß der Zwerg Strauß gegen den Riesen Wagner nicht ankommen kann, trotzdem er dessen Partituren als eine musikalische Leihanstalt ansah und weidlich Material daraus entlehnte, daß er an der Hand der Hasmonäerin Salome nur noch tiefer in jene Sackgasse geraten ist, steht wohl für jeden außer allem Zweifel. So werden schließlich in der Zeit des Experimentierens und Umhertappens alle willkommen sein und allmählich mehr Ansehen und Würdigung erfahren, die als Rufer im Streite mahnen, sich zu besinnen und zu relativer Einfachheit zurückzukehren. In seinen Kompositionen stellt sich mit manchen anderen Gleichgesinnten Georg Schumann dem sogenannten modernen hohlen Musiktreiben entgegen. Zu großem Teile liegt der besondere Wert, die treibende Kraft darin, daß er sich mehr auf sich selbst zurückzieht, alles Äußerliche beiseite läßt und im Besitze seelischer Vollkraft auf dem Boden der Altmeister weiterbaut. Klaviersachen, Lieder, Kammermusikwerke sowie Kompositionen für Orchester, Chor mit und ohne Begleitung, weltlichen wie geistlichen Inhaltes, beweisen, daß Georg Schumann zu den berufenen Vertretern der Pflege der absoluten Musik gehört. Von der Oper, vom musikalischen Drama hielt sich der Künstler, wohl in richtiger Erkenntnis der einmal gegebenen Naturanlage, bis heute konsequent fern. Aber das gerade bildet ebenfalls ein sehr bemerkenswertes Charakteristikum seiner künstlerischen Persönlichkeit. Wer für die Bühne zu schaffen unternimmt, hat wenigstens die Möglichkeit, sein Werk und seinen Namen gleich Tausenden bekannt zu machen. Jeder andere aber, dessen Streben nach anderen Gebieten hinführt, wird in den meisten Fällen mehr Mühe und Zeit brauchen, seine Persönlichkeit durchzusetzen und die Sympathie, ja schon bloß die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf sich zu lenken.

Ein intimer Zug ist es, der zunächst, wenn man es so nennen darf, Georg Schumanns Musik fürs Haus belebt und in hohem Grade erfreulich erscheinen läßt. Daß der Komponist ein sehr tüchtiger Pianist ist und sein Instrument in weitestem Maße kennt und beherrscht, zeigen nicht allein zahlreiche fein empfundene und vortrefflich gearbeitete Klavierstücke, sondern auch mehrere bedeutende, teilweise groß angelegte Werke für Kammermusik. Das Festhalten an der überlieferten klassischen Form und das lebhafte Bestreben, in dieser noch einen neuen Gehalt zu lebensvoller und wirkungsreicher Wiedergabe zu bringen, kennzeichnet diese Produkte im allgemeinen hinreichend. Im Trio (Op. 25) begegnen wir Georg Schumann vorerst noch als einem Neophyten, der sowohl bei den Klassikern als auch den Romantikern Erkenntnis suchte und fand. Auch die beiden Sonaten in Cis moll (op. 12, für Klavier und Violine) und in E moll (op. 19, für Klavier und Violoncello) sind in der Schönheit der Proportion und im harmonischen Aufbau der Gedanken noch nicht hervorstechend individuell. Beides, Form und Inhalt, scheint sich uns in dem groß angelegten Klavierquintett in E moll (op. 18) weit eher zu ergänzen und auszugleichen. Einen bedeutsamen Fortschritt machte der Tonsetzer mit dem Klavierquintett in F moll (op. 29), dessen beide Ecksätze außerordentliche, wahrhaft männliche Kraft offenbaren, die sich teilweise zu heroischen und wild leidenschaftlichen Ausbrüchen emporringt, wohingegen der von der Cello-Kantilene beherrschte langsame Satz und das feine Scherzo gewisse Ruhepunkte für den genußfreudigen Hörer abgeben.

Von früh an betätigte sich Georg Schumann bereits als Lyriker. In den Liedersammlungen der op. 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 35 und 38 für eine Singstimme und Pianofortebegleitung, ferner auch in den Männerchören (op. 41) spricht sich seine außergewöhnlich geartete Begabung aus, in einem Gedichte alle musikempfänglichen Keime zu erkennen und zu beleben und dem jeweiligen Stimmungsgehalt das entsprechende musikalische Gewand zu geben.

Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor (ohne Begleitung) nach Psalmenworten gab Schumann in seinem op. 51: moderne Chormusik, aus sicher treffender Empfindung herausgewachsen und auf interessante harmonische Fassung und eindringliche melodische Bildung gestützt. Jedenfalls bieten diese drei, nicht gerade leicht auszuführenden Gesänge sehr dankbare Aufgaben für leistungsfähige Kirchenchöre.

Nicht unerwähnt bleibe hier die ziemlich umfangreiche Passacaglia für Orgel (op. 39). Schumann gehört zu den besten neueren Meistern der Kunst zu variieren und läßt hier über das B-A-C-H-Thema eine ansehnliche Reihe kunstvoller und mannigfach charakterisierter Veränderungen erstehen, die schließlich in einer großen Fuge ihren Höhepunkt und Abschluß finden. Der Autor läßt in diesem Werke innigste Vertrautheit auch mit der Eigentümlichkeit der Orgel und ihrer Leistungsfähigkeit erkennen und versteht selbige für seine künstlerischen Intentionen vortrefflich nutzbar zu machen. Guten Orgelspielern ist die Berücksichtigung dieser bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete der kirchlich-konzertanten Literatur dringlichst anzuempfehlen.

Die Chorliteratur großen Stils zog aus Georg Schumanns Schaffen manche schöne Bereicherung. Aus früherer Zeit stammt das anmutige, durch liebevolle Detailzeichnung charakterisierte und durchaus lyrisch gehaltene Chorwerk „Amor und

Psyche“ (op. 3), dem sich später die „Totenklage“ (op. 33, aus Schillers „Braut von Messina“) und „Sehnsucht“ (op. 40, Gedicht von Schiller) anschlossen. Treffend hat man diese beiden Kompositionen (für Chor und Orchester) „eine musikalische Deutung der Schillerschen Weltauffassung“ genannt. Der Ernst der ‚Totenklage‘ in ihrem hellenischen Gewande weist auf die Bedeutung des Tages [der Schiller-Feier 1905 nämlich] hin, die „Sehnsucht aber mit ihrem herrlichen sursum corda zeigt uns Schiller, wie er das deutsche Gemüt mit seinem idealistischen Streben mit einigen Worten zu künden wußte.“ — Unlängst vollendete Georg Schumann ein Oratorium „Ruth“ für Chor, Soli, Orchester und Orgel, das seine Uraufführung in Hamburg unter Professor Barths Leitung bereits im Dezember d. J. erleben wird.

Georg Schumanns Entwicklung ist mit den Namen Bach, Beethoven und Brahms eng verbunden. In seinen Orchesterwerken tritt solches, soweit es sich insbesondere um Form, Anlage sowie Durchführung nebst allen hierzu erforderlichen Mitteln handelt, deutlich zutage. Des Künstlers F moll Sinfonie (op. 42) und Ouvertüre zu einem Drama (op. 45) sind mir leider bisher unbekannt geblieben. Sein op. 22, eine „Zur Karnevalszeit“ benannte Suite ist ein sehr wirkungsvolles, mit dem Reichtum aller Orchesterfarben ausgestattetes Opus, worin vor allem Schumanns natürlicher Humor in sein volles Recht tritt und die Kunst, ausgesucht fein und vornehm zu instrumentieren, das Feld behauptet. Ganz anders geartet sind die sinfonischen Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ für großes Orchester und Orgel (op. 24). Schumanns Schaffen verbindet darin absolute Beherrschung des gesamten technischen Rüstzeugs mit der rein poetisch künstlerischen Idee, die sich als musikalischer Niederschlag aus der einfach schönen kirchlichen Dichtung darstellt und deren Thema nach einerlei Auf- und Abwärtsbewegung, von der Höhe starken Glaubens bis zur Tiefe verzweifelnden Verzagens, schließlich in der gewaltigen Fuge (in der dorischen Tonart) kulminiert. Kennzeichnete Georg Schumann in diesen Variationen auf seine individuell-künstlerische Weise den Ernst des Lebens, so wandte er sich in der frischen Ouvertüre „Liebesfrühling“ und in der anmutigen Serenade (op. 34) durchaus der Sonnenseite des Daseins zu. Humoristisch (und ein wenig ironisch dazu!) gab er sich aber in dem op. 30, den Variationen und der Doppelfuge über ein lustiges Thema für großes Orchester. Ich halte dies Werk für das best gelungene unter allen mir bekannten, die Georg Schumann für Orchester schrieb und kann hier nur wiederholen, was ich früher, gleich nach Erscheinen der Komposition, nach gründlicher Lesung der Partitur niederschrieb, und was später durch Arthur Nikischs ausgezeichnete Interpretation in einem Leipziger Gewandhauskonzerte sowohl bestätigt, als auch, dem lebendigen Eindruck nach, besonders bestärkt wurde. Die Orchestervariationen bilden nach Idee und Inhalt den strikten Gegensatz zu jenen oben genannten Choralvariationen. Aus dem Gewande der strengen Kontrapunktik und aus aller meisterhaften im höchsten Grade formvollendeten und geistreichen Arbeit schaut überall der Schelm hervor. Man wird sich, auch bei wiederholter Begegnung, des Werks und seiner fein empfundenen und dichterisch belebten Art herzlich freuen. Die Komposition mutet an wie der Akt eines schnell dahingehenden, sich flott und heiter abspielenden Konversationsstückes, dessen Gedankenfluß nirgends stockt, dessen Reichtum an witzigen und interessanten Einfällen eher zu- als abnimmt. Entschieden burlesken Charakters ist schon das Thema. Es klingt wie die Mahnung: „Ihr Leute, höret die Geschichte!“ und belustigt durch den beabsichtigten und famos getroffenen Bänkelsängerton, der aber selbstredend nicht der herrschende bleibt, sondern vielmehr einem fein gewählten, dabei munter erzählenden Gesellschaftston weicht. In der Doppelfuge erreicht aller Witz den Höhepunkt ausgelassenster Tollheit, aber es bleibt, wie in allen Werken Georg Schumanns, doch innerhalb aller poetischen Verwirrung jederzeit bei schönem Sang und Klang, wozu die meisterliche Orchesterbehandlung nicht wenig beiträgt. Was ich früher sagte, füge ich heute auch hier an: Die Bearbeitung dieses Schumannschen Werkes für zwei Pianoforte zu vier Händen erscheint sehr wünschenswert. Mit seinem durchgehends streng polyphonen Gefüge müßte das ein ausgezeichnetes Stück abgeben, das die einschlägige Literatur wahrhaft bereichern würde.

Mit wenigen Worten ist der äußere Lebensgang des Künstlers erzählt, dessen Wirken in den vorstehenden Zeilen charakterisiert wurde. Als Sohn eines Stadtmusikdirektors am 25. Oktober 1866 zu Pirna an der Elbe geboren, erhielt Georg Schumann seine musikalische Erziehung im elterlichen Hause und wirkte als Neunjähriger schon als erster Geiger im Stadtorchester mit. Sein Großvater war Pirnaischer Stadtkantor und erteilte ihm den ersten Orgelunterricht. Gleichsam der musikalische Wunderknabe von Pirna, saß Schumann schon mit 12 Jahren auf der Orgelbank der heimischen Stadtkirche. Der Klavierunterricht hatte ebenfalls so gute Früchte gezeitigt, daß Georg Schumann 1881 sich öffentlich und mit gutem Erfolge als Pianist hören lassen konnte. Er erregte die Aufmerksamkeit des Meisters Karl Reinecke und begab sich nach Leipzig, um hier Musik zu studieren. Die Jahre 1891 bis 1896 verbrachte Schumann als Gesangvereinsdirigent in Danzig und folgte dann einem Rufe, der ihn an die Spitze der Philharmonie in Bremen stellte. Im Jahre 1901 wurde durch den Tod Martin

Blumners die Stelle des Leiters der Berliner Singakademie frei und Georg Schumann folgte der an ihn ergangenen Aufforderung, diesen Posten einzunehmen.

Kompositionsunterricht und moderne Musik.

Von **Stephan Krehl.**

I.

In jüngster Zeit ertönen von neuem eindringlicher und öfter die Klagerufe über den Verfall unserer Musik. Auffallend ist es, daß unter den Männern, welche Klagelieder anstimmen, gerade solche sich befinden, deren Werke einst dem Publikum Schauder einflößten. Mag sein, daß in diesen Leuten selbst größere Veränderungen vor sich gegangen sind, daß sie, die früher revolutionären Ideen gehuldigt haben, nun reaktionärer gesinnt sind. Die Kunst wird wohl auch wieder einmal eine Richtung eingeschlagen haben, welche zu ernsteren Bedenken Anlaß gibt, die nicht mehr einen Fortschritt bedeutet, sondern einem Verfall entgegenführt.

Der größere Teil des Publikums nimmt an den inneren Wandlungen in der Kunst zunächst so gut wie gar keinen Anteil. Der normale Konzertbesucher, der Schwärmer für Hausmusik ist klassisch gesinnt, weil die bewährten Klangverbindungen, die Regelmäßigkeit im Aufbau der Formen der Tonstücke älterer Zeit sein inneres Gleichgewicht nicht stören und weil die Unterhaltung über die bekannten Meisterwerke sich leicht mit den üblichen Redensarten des gesitteten Salontones führen läßt. Bei einem Gespräch über Musik mit dem Normalmenschen wird man einen wärmeren Ton in der Unterhaltung nur dann vernehmen, wenn man Themata wie „Der lustige Ehemann“ oder „Die lustige Witwe“ berührt. Für hochmoderne Gerichte ist höchstens, wenn sie mit blutiger Sauce auf silbernen Schüsseln serviert werden, Interesse vorhanden. Sonst wird der klassisch angehauchte Musikenthusiast alles, was neu und eigenartig ist, verwerfen. Er würde sich sicher den Klängen der Wagnerschen Musik gegenüber, falls sie heute vollständig neu erständen, ebenso feindselig verhalten, wie einst Otto Jahn, der beispielsweise bei der Stelle Lohengrins: „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ nichts anderes empfinden konnte, als „daß man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt wird, so widernatürlich und unwahr als die romantische Rhetorik der Textesworte.“

Ja, die meisten schwärmen eben für klassische Musik aus Bequemlichkeit, denn es kostet wahrhaftig Mühe, sich an die haarsträubenden Harmonien“ neuer Tonstücke zu gewöhnen.

Wenn es nun doch einem kleinen Teile gelingt, sich rasch in die Moderne einzuleben, sich selbst für sie zu begeistern, so hat das seine eigene Bewandtnis. Halb zog sie ihn, halb sank er hin, da war's um ihn geschehen! Von innen drängt die Neugier, das eigenartig fremde Kunstwerk kennen zu lernen, von außen locken die Rufe eines musikalischen agent provocateur. Oder bezeichnen wir die Lockrufe dieser Leute, welche ihrer Partei auf jede Art fanatische Anhänger zuführen möchten, lieber als Kriegsgeheul. Die musikalischen Aufrührer lieben es nämlich gar nicht, im stillen zu arbeiten. Mit lautem Hurra ziehen sie einher, suchen alles mitzureißen, alles unter ihre Gewalt zu bekommen, Sonderlinge sind es, denen nur beim Anhören von Absonderlichkeiten wohl wird. Gar manchem haben verdrehte Vorbilder den Kopf derart verwirrt, daß er nicht mehr klar zu urteilen imstande ist.

Leider befinden sich unter diesen musikalischen Anarchisten, deren Hauptschwärmereien die Orchesterinstrumente explosiver Natur: die Schlaginstrumente sind, gar viele Dilettanten, mindestens solche, die nicht selbständig in der Musik sein können. Da sie aus sich selbst heraus nichts Tüchtiges fertig bringen und sich auch nicht durch vernünftige Arbeiten vor Extravaganzen schützen, so klammern sie sich an fremde Werke an, suchen dieselben vorwärts zu drängen oder lassen sich von ihnen ziehen.

Mit regulären, normalen Kompositionen läßt sich nun zu diesem Zweck nichts anfangen. Was soll da ein in sich versunkenes tiefernstes Musikstück? Hier wird sich nur ein Schaustück als zweckdienlich erweisen.

In unsrer Zeit der Geschäftsreklame gibt es auch eine Sorte Menschen, die es in bewundernswerter Weise versteht, immer von sich reden zu machen, harmlose unbedeutende Sachen derart aufzubauschen, daß sich eine beutegierige Menge mit Wollust auf sie stürzen kann. Durch Reklame, unausgesetzte Reklame, durch starke Betonung von Äußerlichkeiten, durch Verwendung von Mitteln ungewohnter Art — kurz, wie es eben geht, so sucht man die Menge zu fesseln, ihre Neugier zu erwecken. Mit wirklicher Kunst rührt man die Werbetrommel. Ob ihr Klang ein guter ist, danach wird nicht gefragt. Was macht es auch! Die Ohren, denen man etwas vortrommelt, sind ebenso ungebildet oder verbildet wie die Ohren, denen die Musikwerke erklingen.

Die absonderliche Tatsache ist festzustellen, daß

gewisse Menschen nicht mehr normal hören können oder nicht mehr normal hören wollen. Jedenfalls darf für sie die Musik nicht mehr wohlklingend sein; es ist erforderlich, daß die Geräusche in ihr vorherrschen, daß ein Summen und Surren, ein Chaos von Schallwellen, aus welchem erst der Zustand höherer Verzückung resultiert, entsteht. Die Wollust der Kreatur muß auch in der Musik mit Bitterkeit gemengt sein.

Zudem scheint es erforderlich, daß die Schöpfer neuer musikalischer Abnormitäten, an denen die Schreihälse Gefallen finden sollen, sich selbst schon als Götter fühlen.

„Aber der Künstler der Zukunft, der doch über die Gegenwart weit hinausragt! Gott sei Dank *sind* unsre neumodischen Heroen nicht mehr so dummbescheiden wie die alten Meister. Sie wollen und müssen schnell bekannt und dementsprechend reich werden, auf daß sie ihr Dasein in eine ihrem Übermenschentum entsprechende übermenschliche Pracht hüllen.“ (Urban: Strauß kontra Wagner.)

Bravo! Da ist endlich einmal ungeniert gesagt, worauf es ankommt. Ganz zutreffend wird mit diesen Worten das treibende Element in unsrer Musik gekennzeichnet. Heißt es doch jetzt für den Künstler nicht mehr in stiller Abgeschlossenheit nur seiner Kunst leben, nur schaffen, weil er, von innerer Begeisterung getrieben, schaffen muß, ohne Rücksicht darauf, was die Welt dazu sagt. Jetzt gilt es, schnell bekannt und, wenn irgend möglich, schnell reich zu werden. Die Kunst besteht darin, ein Musikstück so einzurichten, daß es Aufsehen erregt, daß es von sich reden macht, daß man Geld mit ihm erwirbt.

Dadurch erklärt sich, daß diejenigen Musiker, welche in der modernen Tonkunst voranmarschieren möchten, als die Führer gepriesen werden, mit Vorliebe nur ganz bestimmte Gebiete bearbeiten. Die sinfonische Dichtung oder überhaupt das Orchesterstück und die Oper werden von ihnen bevorzugt, die Kammermusik, mit Ausnahme des Liedes, so gut wie ganz beiseite gelassen. Wie will man auch mit einer Violinsonate, einem Streichquartett Sensation machen. Einzig das Orchester gibt alle Möglichkeiten dazu in ausgiebigster Weise an die Hand. Hier läßt sich die Form in das Ungemessene dehnen, hier lassen sich die Darstellungsmittel derartig häufen, daß die Aussprache über sie vollständig zur Aussprache über das Kunstwerk genügt. Und wie ist das bequem! Nun kann man sich stundenlang darüber unterhalten, welch wunderbare Effekte in einer Sinfonie durch einen Hammerschlag, durch einen Besenhieb oder durch Glockengeläute erzielt worden sind, wie unvergleichlich größer der Lärm bei Besetzung mit zwölf als mit acht Hörnern ist. Von ganzem Herzen ist man dem Komponisten dankbar, daß er durch seine Orchestermätzchen, durch all seine Partiturvergrößerungen so billigen Gesprächsstoff geliefert hat. Darüber läßt sich leichter plaudern, leichter zanken, leichter ein Urteil fällen, als wenn man sich über den Inhalt der Komposition erst den Kopf zerbrechen soll.

Unumwunden muß ja erkannt werden, daß die Technik in der Musik innerhalb der letzten Jahrzehnte in staunenswerter Weise gewachsen ist. Erinnern wir uns, was jetzt von Vortragskünstlern aller Art, von Sängern, Geigenvirtuosen, Pianisten geleistet, ja was direkt von ihnen verlangt wird. Die Ansprüche, welche man an die Fingerfertigkeit, an die körperliche wie geistige Ausdauer stellt und zu stellen berechtigt ist, sind enorm. Wir sind wohl der Zeit nicht mehr fern, in der ein Pianist sämtliche Etuden von Chopin, Liszt und Alkan oder ein Sänger alle Lieder von Schubert, Schumann und Brahms, natürlich ohne Zuhilfenahme der Noten, zum Vortrag bringt.

Auch in der Komposition hat die Technik große Fortschritte gemacht. Eine stattliche Zahl von Musikern weiß trefflich zu instrumentieren, Gedanken, über deren Wert sich streiten läßt, vorzüglich einzukleiden. Einer durchgefallenen Oper, einer abgelehnten sinfonischen Dichtung vermag man schließlich immer noch ein Lob zu spenden, indem man sagt: Die Musik ist wohl schlecht, aber die Partitur ist schön. Mit andern Worten: es ist Musik schlecht zum Hören, bezaubernd zum Sehen. Wie erhebend ist es, wenn man den Blick über die 30 bis 40 Partiturzeilen schweifen läßt, wie beglückend, wenn man daran denkt, daß in die hundert Mann alarmiert werden müssen, um den Sturm zu entfesseln und die moderne Musikschlacht zu schlagen. Was sich uns in den Weg stellt, blasen wir nieder! Mit diesem Motto geht es zum Kampf.

Doch leider wie selten zum Sieg! Ist der Sturm vorübergerauscht, das wilde Heer der Dissonanzen verschwunden, so faltet der erschaudernd zusammengesunkene Hörer die Hände, nicht um dem Himmel für das große Ereignis zu danken, sondern mit der Bitte auf den Lippen, daß er künftighin vor derartigem Ungemach gnädiglich behütet werde.

Und kläglich ist es auch, wie hohl und armselig so oft die musikalischen Riesengebilde sind. Mit großer Virtuosität werden da Kleinigkeiten vorgeführt. Nichtigkeiten sind in ekelhafter Art aufgebauscht, unbedeutende Ideen zieht man, um eine breite Form damit auszufüllen, wie Gummi auseinander. Weil ein Musiker ein großer Akrobat ist, glaubt er auch ein großer Denker zu sein. Ein schwerer Fehler ist es, die Technik als Spezialität auszubilden; statt sie eine Dienerin sein zu lassen, will man aus ihr eine Herrin machen. So verflacht die Kunst! Oberflächlichkeit und Seichtheit der Ideen bilden ein untrügliches Zeichen starken Niedergangs.

Klagen, welche über diesen Zustand der Musik

erhoben werden, sind wohl gerechtfertigt. Zum Glück gehen solch unerfreuliche Erscheinungen gar rasch vorüber, wenn ein Genie kommt, das unbekümmert um alles Weltgetriebe aus dem vollen schafft, sich aller Errungenschaften bedient, die Technik aber nur als Hilfsmittel, um neue Ideen in neuem Gewande zu geben, benutzt. Die unbedeutenden Werke, von denen verirrte Propheten als von Meisterwerken faselten, sind rasch, zu rasch vergessen und nur das Neue, das wirklich Geniale erobert sich Schritt für Schritt den Boden, um nicht wieder zu verschwinden. (Fortsetzung folgt.)

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

IV.

Die Kinder sitzen, ihre Notenschreibhefte vor sich, um den Tisch. Die eintretende Lehrerin sieht ihnen das brennende Verlangen an, die häusliche Arbeit vorzuzeigen. Während sie das Notenbild an die Wandtafel schreibt, vergleichen es die Kleinen verstohlen mit dem ihrigen. Nachdem die Lehrerin die einzelnen meist guten Arbeiten korrigiert und durchgesprochen hat, fragt sie: „Gibt es noch etwas hier an der Tafel, das einer von Euch nicht versteht?"

Heinrich: „Ich weiß nicht, warum da zwei Schlüssel stehen, ein g-Schlüssel und noch ein b-Schlüssel."

L.: „Hat nicht einer von euch selbst erzählt, daß außer dem b noch der Ton h auf dem Klaviere zu finden sei? Wenn ich nun den Buchstaben b hier vorn wegwische, dann müßten wir immer ein h singen anstatt b, hätten also gar kein b mehr; mit den Tönen a und b haben wir doch aber angefangen zu lernen, erstens weil es das erste musikalische Abc war, was die Menschen schon in alter Zeit kannten, und zweitens weil wir gleich den halben Tonschritt kennen lernen wollten. Darum schreiben wir auch jetzt den Buchstaben b wieder an den Anfang und meinen damit, daß diese Note, die auf der dritten Linie steht, b heißt."

L.: „Wenn das f nun unser erster Ton ist, wie heißt dann der 3. und 4.?"

K.: „a und b."

L.: „Besinnt euch einmal und sagt mir, was ich euch vor längerer Zeit von a und b erzählt habe."

Heinrich: „Daß sie sehr dicht zusammen stehen."

Ruth: „Daß kein anderer dazwischen stehen kann." usw.

L.: „So muß es immer sein, daß der 3. und 4. Ton einer Durtonleiter nur einen halben Tonschritt voneinander entfernt sind und einander die Hand reichen; und das, was ihr hier seht und schon kennt, das ist die erste Hälfte von einer Durtonleiter, wir nennen sie die fdur-Tonleiter, weil der erste Ton f ist. Jetzt wollen wir uns noch einmal ganz genau einprägen, wie nahe der dritte und der vierte Ton, also a und b beieinander stehen und die anderen damit vergleichen."

— — — — — — — — — — — — — —

L.: „Was macht ihr mit den Steinen eures Baukastens zu Haus?"

Kinder: „Ein Haus" — „Einen Stall" — „Eine Kirche" usw.

L.: „In der Musik sind die Töne die Bausteine. Was baut man mit den Tönen?"

Ruth: „Musik."

Lore: „Lieder."

Heinrich: „Übungen für die Geige."

L.: „Und noch andere musikalische Gebäude. Wir wollen unsere fünf Töne nehmen und zuerst Übungen für die Stimme und später Lieder aufbauen."

(Variiert so



und auf andere Weise und benutzt die Form zugleich als Treffübung für die Kinder sowie als Vokalise, als Marschlied mit untergelegtem Text.)

Es folgen Gehörübungen und die Aufforderung, für das nächste Mal melodische Formen aus dem Gedächtnis in das Buch einzutragen; doch wird diese häusliche Beschäftigung den Kindern nicht zur Pflicht gemacht, sondern als Anregung geraten. Nach Vermögen und Belieben soll das Arbeiten geschehen.

L. (läßt wie schon einmal das a^1 auf dem Harmonium fort und fort klingen. Diesmal lächeln die Kleinen verständnisvoll): „Was ist denn das?"

Ruth: „Das ist die lange, lange Zeit!"

L.: „Und was müssen wir damit machen, wenn wir sie für die Musik gebrauchen wollen?"

Heinrich: „Dann zerschneiden wir sie mit lauter Taktstrichen in kleine Stückchen, die Takte heißen."

L.: „Wer kann mir noch mehr darüber erzählen?"

Paul: „Eine ganze Kugel, das ist eine ganze Zeit, die kann man in einen Takt stellen, und man kann auch ebenso gut zwei halbe Kugeln in einen Takt stellen, weil man zwei Füße zum Marschieren hat."

L.: „Könnte man nicht auch mit zwei Füßen gut marschieren, wenn man anstatt zwei drei Noten in jedem Takt hätte und jedesmal 1, 2, 3 — 1, 2, 3 zählen müßte?"

Einige: „Nein."

L. (zählt 1, 2, 3 und geht im Marschschritt durch das Zimmer): „Jedesmal wenn der Fuß fest und lauter auftritt, fängt ein Takt an, also: **1**, 2, 3 — **1**, 2, 3 (marschiert). Ich denke, man könnte noch mehr als 3 in einem Takt haben, man braucht ja nicht immer zur Musik zu marschieren. Jetzt werde ich euch nach dem Takte etwas vortrommeln.' (trommelt scharf akzentuiert



Schon bei der Wiederholung fangen einige Kinder halb unbewußt leise an mitzuzählen): „Nun zählt einmal laut im Chor und trommelt dazu". Die Kinder versuchen, einige schweigen, viele zählen drei in den ersten zwei Takten und vier im dritten.

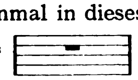
L.: „Heinrich, warum zählst du vier, wo die anderen nur drei heraus bekommen?"

H.: „Das ist ein vier Viertel-Takt."

(Der Knabe, an Violinübungen gewöhnt, hört richtig; es stellt sich aber heraus, daß er selbst es nicht begreift.)

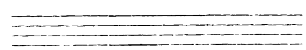
L.: „Wer kann mir sagen, was in einem Takte ist?"

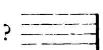
Ruth: „In einem Takte sind zwei halbe a-Noten!"

L.: „Nun seht einmal in dieses Buch hinein, was ist in diesem Takt?" 

Dora: „Ein Strich!"

Paul: „Garnichts."

L.: „Wenn aber das: 

die lange, lange Zeit ist, was ist denn dieses? 

Heinrich: „Nur ein Stückchen Zeit!"

L.: „Nun gibt es aber in der Musik manchmal so ein Stückchen Zeit, also einen Takt, der gar keine Noten hat, wie ihr in dem Buche gesehen habt. Wenn nun so ein leeres Stückchen Zeit wie dieser Takt kommt, was tut man dann?"

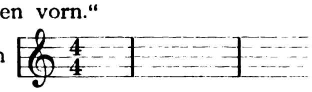
Heinrich: „Dann muß man warten."

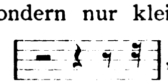
L.: „Wie lange?"

H.: „Bis wieder eine Note kommt."

L.: „Und damit man weiß, wielange man zu warten hat, muß man zählen. Woher weiß man nun, wieviel man zählen muß in jedem Takt?"

H.: „Von den Zahlen vorn."

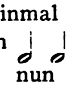
L.: „Also in diesem 

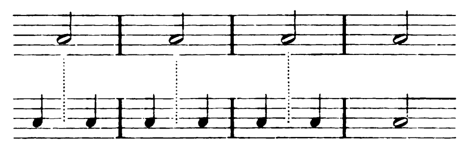
Stück soll man, wie hier vorn geschrieben steht, in jedem Takte 1, 2, 3, 4 zählen, auch wenn keine Noten darin sind, sondern nur kleine Striche und Schnörkel wie diese , die bedeuten immer, daß man warten soll. Später lernen wir die noch besser kennen, jetzt wollen wir unser Trommelstückchen aufschreiben. Dazu gebrauchen wir acht Takte; denn wir haben achtmal mit eins an zu zählen gefangen:



(L. zeigt auf die Noten und zählt das Stück durch, dann spielt sie, zählend das Stück auf dem Klavier.) Nun paßt auf, jedesmal wenn der Schnörkel kommt, dann hebe ich den Finger auf, zähle und warte bis wieder eine Note kommt, die man spielen oder singen muß." (L. läßt die Kinder mit den Bleifedern auf den Tisch klopfen und die acht Takte durchzählen, während sie auf die Noten zeigt): „Wie ist das nun mit dem vierten Takt, da habt ihr 1 2, 3, 4 gezählt, und es stehen doch nur drei Noten darin?"

Heinrich: „Weil wir zu der dritten Note immer 3, 4 zählen."

L.: „Also man kann auch zu einer Note zwei Stücken Zeit zählen. Das kommt nämlich so: zuerst hatten wir einmal in jedem Takte zwei halbe Zeiten oder Noten , die hatten wir aus einer ganzen gemacht, nun können wir aber die halbe Zeit noch einmal in zwei kleinere Stücken zerschneiden, so:



Nun bedeuten die zwei kleinen Punkte ebensoviel Zeit, wie die große halbe a-Note und vier kleine schwarze Punkte ebensoviel wie eine ganze a-Note oder zwei halbe."

(L. illustriert das Bild, durch die Antworten der Kinder unterstützt, auf verschiedene Weise. Die Teilung der Zeit ist für die Kleinen ein zu schwieriges Problem, wenn es nur in abstracto abgehandelt wird. Darum müssen Bilder aus der kindlichen Erfahrungswelt — zunächst die bekannte Teilung des Apfels — auf das engste mit dem Lehrstoff verbunden werden. Wir haben das so gemacht):

L.: „Hier ist ein schöner, runder Apfel, der soll in den Mund gesteckt und auf einmal aufgegessen werden, geht das?"

Käte: „Es ist zu viel auf einmal!"

L. (spießt ihn mit einer langen Nadel mitten in einen Takt hinein an die Wandtafel): „Nun soll der ganze Apfel einmal eine ganze Note sein, dann müßte man ihn, während man vier zählt, auf einmal herunterschlucken. Er schmeckt aber sicherlich besser, wenn man ihn zerschneidet und halbe oder viertel Äpfel oder auch noch kleinere Stücke daraus macht. Das wollen wir jetzt versuchen."

(L. teilt Äpfel — deren sie mehrere von gleicher

Größe hat — in Halbe, in Viertel, in Achtel und füllt damit die Takte aus, so:



Auch drei Äpfel-Viertel werden in einen Takt gesteckt, auch ein Halbes und ein Viertel — kurz, die verschiedenen Kombinationen finden an der Tafel Platz und werden alle durch lebendiges Fragen und Antworten verständlich gemacht. Darauf nimmt die L. hier und da Apfelstücke fort und schreibt Noten und Pausen dafür hin, immer eine bestimmte vernünftige Gruppierung innehaltend, nach der man abgerundete Trommelstückchen spielen kann.)

L.: „Wieviele Viertel hat nun jeder Takt in diesem letzten Stückchen?"

Heinrich: „Zwei Viertel."

L.: „Das schreiben wir uns an den Anfang des Stückchens, damit wir es für das ganze Stück wissen: $^2/_4$. Und nun werden wir gleich unser Trommelstückchen von vorhin wieder erkennen. (L. und Kinder trommeln und zählen die acht Takte wiederholt.)

L.: „Die Trommler haben immer nur denselben Ton; wir aber kennen schon — wieviele Töne und welche?"

Kinder antworten richtig



L.: „Das sind nun unsere fünf Bausteine, die nehmen wir jetzt, um uns nach der Ordnung des Trommelstückchens ein hübsches Liedchen zu bauen. Gleich mit dem höchsten Ton fangen wir an:



L.: „Das ist ein schönes Lied, vielleicht habt ihr es schon öfter gehört, welches Lied mag das wohl sein? Versucht einmal, es zu singen." (Gibt f^1 an, läßt die Kinder das c^2 finden und leitet sie an zum Absingen. Sodann wird das Lied fertig „gebaut" und der den Kindern geläufige Text „Alles neu macht der Mai" darunter geschrieben. Darauf wird mit guter Intonation, Deklamation, stehend, marschierend und im Reigen gesungen.

Lose Blätter.

Das Alter des Musikers.

Von Dr. Carl Mennicke.

Die für den Schreiber dieser Zeilen gelegentlich entstandene Notwendigkeit, zwei Musiklexika miteinander zu gleichen, hat ihn zu der ihm sonst fernerliegenden Arbeit veranlafst, eine Statistik über das Alter des Musikers auszuarbeiten. Das Resultat dieser Aufstellung wird im folgenden geboten, und es ist so interessant, dafs die langweilige und mühevolle Schreiberei belohnt wird. Mancher würde wohl zunächst lächeln, wenn er die Menge Bogen sähe mit ihren simplen Additionen und Divisionen; aber das Resultat ist dadurch so wertvoll, dafs es einer allgemein für selbstverständlich erachteten Ansicht jeden wurzelfesten Boden entzieht: nämlich der Anschauung, dafs die Arbeit des Musikers die körperlichen und seelischen Kräfte rascher und stärker zerstöre als jede andere Art beruflicher Tätigkeit. Eine neuere Statistik, die alle Stände berücksichtigt, berechnet die normale, mittlere Lebensdauer auf eine Summe von **57** Jahren. Die Anzahl der in der vorliegenden Statistik berücksichtigten Musiker aller Zeiten und aller Völker beträgt 3945; die kleine Zahl erklärt sich daraus, dafs nur alle diejenigen Musiker in Rechnung gekommen sind, welche in unseren üblichen Lexicis verzeichnet sind. Das durchschnittliche Alter dieser 3945 Musiker beträgt rund **64** Jahre. Eine ins einzelne gehende Aufstellung folgt auf nächster Spalte:

Hält man in der verzweigten Familie der Musiker die Abarten auseinander, so sind die Abweichungen von der bisher gewonnenen Zahl 64 nicht beträchtlich; wo sie aber auftreten, reden sie eine unzweideutige Sprache. Nach dieser speziellen Aufstellung stehen sich am besten die

Tabelle I.

Nationalität	Anzahl	Summe ihrer Lebensjahre	Durchschnittliches Alter
Deutschland	1530	95 767	62,520
Italien	494	31 866	64,506
England	294	19 675	66,921
Frankreich	420	27 595	65,702
Österreich-Ungarn	522	32 279	61,837
Verschiedene Staaten	685	42 249	61,677

(männlichen) Sänger, die Instrumentenbauer, und, was keinen Eingeweihten wundern kann, die Musikverleger. Es werden alt die

Sängerinnen	59,41	Jahre
Pianisten	61,98	„
Komponisten	62,73	„
Virtuosen (aller Instrumente, Streich- u. Blas-)	62,92	„
Theoretiker	63,72	„
Dirigenten	64,20	„
Prakt. Musiker[1])	64,26	„
Organisten	64,53	„
Sänger	66,29	„
Verleger	69,76	„
Instrumentenbauer	70,73	„

Dafs die Virtuosen aller Instrumente unter dem Durchschnittsalter stehen, wird denjenigen nicht überraschen, welcher die Strapazen hastiger Reisen kennt, dann die zumeist

[1]) Unter den praktischen Musikern sind hier diejenigen aufgefaßt, die verschiedene Felder bebauten, ohne sich aber auf einem Sondergebiet so auszuzeichnen, daß diese Spezialisierung ihr Ansehen begründet hätte.

unausbleiblichen Rücksichtslosigkeiten gegen den erschöpften Körper nach glänzend verlaufenen Aufführungen und die Nachwirkungen mancher mißglückter Konzertabende. Daß die Sängerinnen nicht so alt werden wie ihre männlichen Kollegen, deckt sich mit der allgemeinen Statistik.

In der folgenden Tabelle II, welche die wichtigsten Namen der Musikgeschichte umfaßt, sind für die erste Strecke (etwa bis Schütz) auch Planeten dritter Ordnung aufgenommen worden, um die Fehlerquellen, welche durch den Mangel genauer Angaben über das Geburtsjahr vieler Musiker dieser Epoche entstehen, zu mildern. Von 1550 an aber sind nur diejenigen Musiker verzeichnet worden, deren überragende Bedeutung von allen Instanzen anerkannt wird; innerhalb dieser Tabelle ist auf absolut genaue Chronologie kein Wert gelegt worden.

Tabelle II.

Lfde. No.	Name (Vorname)	Geburts- und Todesjahr	Erreichtes Alter
1	Pythagoras	582—510	72
2	Aristoxenes	354—300	54
3	Ambrosius von Mailand	333—397	64
4	Boëtius	475—524	49
5	Notker Balbulus	830—912	82
6	Hucbald von St. Amand	840—930	90
7	Guido von Arezzo	995—1050	55
8	Joh. de Muris (Normanus)	1290—1350	60
9	Jul. de Muris (de Francia)	1290—1350	60
10	Philipp von Vitry	1290—1361	71
11	Landino, Francesco	1325—1397	72
12	Oswald von Wolkenstein	1377—1445	68
13	Guillaume de Machault	1284—1372	88
14	Dunstaple, John	1370—1453	83
15	Binchois, Gilles	1400—1460	60
16	Dufay, Guillaume	1400—1474	74
17	Tinctoris, Johannes	1446—1511	65
18	Gafurius, Franchinus	1451—1522	71
19	Lopez de Mendoza, Inigo	1389—1458	69
20	del Encina, Juan	1469—1537	68
21	Peñalosa, Francesco	1470—1535	65
22	Hofhaimer, Paulus	1459—1537	78
23	Finck, Heinrich	1450—1513	63
24	d'Okeghem, Jean	1430—1495	65
25	Obrecht, Jakob	1450—1505	55
26	de Près, Josquin	1460—1521	61
27	de la Rue, Pierre	1460—1518	58
28	Willaert, Adrian	1485—1562	77
29	**Pierluigi, Giov. (da Palestrina)**	1526—1594	68
30	Ingegneri, Marc. Ant.	1545—1592	47
31	Porta, Constanzo	1530—1601	71
32	Nanino, Giov. Maria	1545—1607	62
33	Suriano, Francesco	1549—1620	71
34	Croce, Giovanni	1557—1609	52
35	da Vittoria, Tomaso	1540—1613	73
36	Lobo, Duarte	1540—1643	103
37	**Gabrieli, Andrea**	1510—1586	76
38	**Gabrieli, Giovanni**	1557—1612	55
39	Merulo, Claudio	1533—1604	71
40	Giovanelli, Rugg.	1560—1615	75
41	Vecchi, Orazio	1551—1605	54
42	Vecchi, Orfeo	1540—1604	64
43	Rota, Andrea	1540—1597	57
44	**Zarlino, Joseffo**	1517—1590	73
45	Gesualdo (di Venosa)	1560—1614	54
46	Marenzio, Luca	1550—1599	49
47	Vicentino, Nicola	1511—1572	61
48	Gastoldi, Giov. Giac.	1556—1622	66
49	de Lassus, Orlando	1532—1594	62
50	Goudimel, Claude	1505—1572	67
51	de Wert, Jacques	1536—1596	60
52	de Monte, Philippe	1521—1603	82
53	**Haßler, Hans Leo**	1564—1612	48
54	Eccard, Johann	1553—1611	58
55	Gallus, Jacobus	1550—1591	41
56	Demantius, Christoph	1567—1643	76
57	Dulichius, Philipp	1562—1631	69
58	Byrd, William	1543—1623	80
59	Morley, Thomas	1557—1602	45
60	Bull, John	1563—1628	65
61	Gibbons, Orlando	1583—1625	42
62	Dowland, John	1562—1626	64
63	Cavalieri, Emilio de	1550—1602	52
64	Peri, Jacopo	1561—1633	72
65	Caccini, Giulio	1550—1618	68
66	**Monteverdi, Claudio**	1567—1643	76
67	**Schütz, Heinrich**	1585—1672	87
68	**Corelli, Arcangelo**	1653—1713	60
69	**Abaco, Felice dall'**	1675—1742	67
70	**Scarlatti, Alessandro**	1659—1725	66
71	**Tartini, Giuseppe**	1692—1770	78
72	**Pergolesi, Giov. Batt.**	1710—1736	26
73	Jomelli, Nicola	1714—1774	60
74	**Bach, Joh. Sebastian**	1685—1750	65
75	**Händel, Georg Friedrich**	1685—1759	74
76	Fasch, Johann Friedr.	1688—1758	70
77	Graun, Karl Heinrich	1701—1759	58
78	Hasse, Joh. Adolph	1699—1783	84
79	**Lully, Jean Bapt.**	1633—1687	54
80	**Rameau, Jean Philippe**	1683-1764	81
81	**Purcell, Henry**	1658—1695	37
82	Simpson, Christopher	1610—1677	67
83	Richter, Franz Xaver	1709—1789	80
84	Bach, Phil. Emanuel	1714—1788	74
85	**Gluck, Chr. Wil.**	1714—1787	73
86	Stamitz, Johann	1717—1757	40
87	**Haydn, Joseph**	1732—1809	77
88	Boccherini, Luigi	1743—1805	62
89	Clementi, Muzio	1752—1832	80
90	**Mozart, Wolfg. Amad.**	1756—1791	35
91	Cherubini, Luigi	1760—1842	82
92	**Beethoven, Ludwig van**	1770—1827	57
93	Spontini, Gasparo	1774—1851	77
94	**Auber, Dan. Franç.**	1782—1871	89
95	**Weber, Karl Maria von**	1786—1826	40
96	**Meyerbeer, Jakob**	1791—1864	73
97	**Rossini, Gioach.**	1792—1868	76
98	**Schubert, Franz**	1797—1828	31
99	Loewe, Karl	1796—1869	73
100	Donizetti, Gaetano	1797—1848	51
101	**Halévy, Froment.**	1799—1862	63
102	**Lortzing, Gust. Alb.**	1801—1851	50
103	**Berlioz, Hector**	1803—1869	66
104	Glinka, Michael	1804—1857	53
105	**Mendelssohn-B., Felix**	1809—1847	38
106	**Schumann, Robert**	1810—1856	46
107	Nicolai, Otto	1810—1849	39
108	**Liszt, Franz**	1811—1886	75
109	**Wagner, Richard**	1813—1883	70
110	**Verdi, Giuseppe**	1813—1901	88
111	Franz, Robert	1815—1892	77
112	Gounod, Charles	1818—1893	75
113	Kirchner, Theodor	1823—1903	80
114	**Bruckner, Anton**	1824—1896	72
115	Cornelius, Peter	1824—1874	50
116	Smetana, Friedrich	1824—1884	60
117	Rubinstein, Anton	1829—1894	65
118	**Brahms, Johannes**	1833—1897	64
119	Jensen, Adolf	1837—1879	42
120	Bizet, Georges	1838—1875	37
121	**Götz, Hermann**	1840—1876	36
122	Dvorak, Anton	1841—1904	63
123	**Chopin, Frédéric**	1810—1849	39
124	Joachim, Josef	1831—1907	76
125	**Tschaikowsky, Peter**	1840—1893	53
126	Grieg, Edvard	1843—1907	64
127	Herzogenberg, H. von	1843—1900	57
128	Rimsky-Korssakow, Nikolai	1844—1908	64
129	**Wolf, Hugo**	1860—1903	43
130	Arenski, Anton	1861—1906	45

Summa:

Auf 130 Musiker kommen 8157,

„ 1 „ „ 62,746, also rund

63 Jahre. Die Abweichung von unserer ersten Aufstellung erklärt sich durch die schon erwähnten Fehlerquellen, durch die Beschränkung auf 130 Musiker (statt 3945) und dadurch, dafs in der zuletzt stehenden Tabelle eben diejenigen Musiker nicht aufgeführt sind, die, wie schon oben gezeigt wurde, das höchste Lebensalter erreichen. (Sänger, Verleger und Instrumentenbauer.)

Die Tafel III wird man nur mit stiller Wehmut lesen können; denn sie nennt die besten der allzu jung Verblichenen und die knappe Spanne Lebenszeit, welche ihnen das Geschick zugemessen hat. Viele Namen auf dieser Tafel sind freilich heute nur noch leere Namen, und blofs die stille Forschung hat hie und da festgestellt, welchen Verlust die Kunst mit dem Hinscheiden dieser Männer erlitten hat. Eben deshalb rechnet es sich die vorliegende Statistik zu einer angenehmen Pflicht der Dankbarkeit, die Namen dieser jungen Künstler, welche so stolze Hoffnungen weckten, einzeln aufzuzählen, damit vielleicht Der oder Jener sich angeregt fühle, der Vergessenen einmal zu gedenken. Die einen sind ins Grab gesunken durch Krankheit oder durch Unglücksfälle ungewöhnlicher Art; andere haben sich aufgerieben in der Verbitterung über die ungünstige Aufnahme ihrer Werke; andere wieder werden das Opfer einer krankhaft überreizten Idealität; wieder andere verpflanzen den köstlichen Sturm ihrer künstlerischen Empfindungen auch auf ihr rein menschliches Leben und zerstören ihren Körper durch Ausschweifungen aller Art. Welche traurige Rolle primitive Liebe und alkoholische Exzesse in dem Leben sehr fähiger Musiker gespielt haben, zeigt die Statistik in einer geradezu erschreckenden Weise. Die Besten unter jenen Jungen, derer wir jetzt gedenken, erlitten wohl den Tod so, wie ihn Mörike für Mozart empfand: sie verzehrten sich schnell und unaufhaltsam in der eignen Glut und würden den Überflufs, den sie verströmten, in Wahrheit nicht ertragen haben. Am schmerzlichsten dünkt den Verfasser der frühe Tod von *Giovanni Pergolese.* Wenn man dieses glänzende Talent im Alter von 26 Jahren dahinwelken sieht, — gleichviel ob es ihm auch schon vergönnt gewesen war, reife Meisterwerke zu schreiben, denen freilich die laute Anerkennung noch versagt wurde, — so fällt es doch wahrlich schwer, jene „unendliche Sehnsucht“ zu empfinden, die „der Jüngling, fallend“ im Sinne Goethes erregen soll. Hätte Pergolese die Dreifsig überschritten, so verdankten wir ihm sicherlich eine Oper, die noch heute auf dem Repertoire stände und Sinfonien, die an diejenigen Mozarts heranreichten. Anders steht es wohl mit der kurzen Lebensdauer der Mozart, Schubert, Mendelssohn, Hermann Götz und anderer; ein jeder der drei ersten hatte seine künstlerische Mission vollendet, und alle Erwägungen, ob etwa ein ihnen länger bemessenes Leben eine neue Seite oder eine Vertiefung ihres Könnens offenbart hätte, sind ebenso müfsig als unwahrscheinlich. Wäre es Mozart, Schubert und Mendelssohn vergönnt gewesen, noch länger zu leben und zu schaffen, so hätte unsere Literatur jedenfalls eine kostbare Bereicherung erfahren; es ist aber auch in demselben Mafse wahrscheinlich, dafs ein neues Werk von Götz oder von Bizet, der nur ein Jahr älter wurde (37) als Götz, das starke Talent ihrer Schöpfer in keiner neuen Beleuchtung gezeigt hätte; beide waren zu einseitig begabt (im besten Sinne), jener im Ausdruck des Lyrischen, dieser für eine operettenhafte Tragik. Kritische Studien dieser Art lassen sich auch in der neuesten Literatur an vielen Beispielen durchführen, und gerade diese Existenz starker einseitiger Begabungen erlaubt uns einen Rückschlufs auf imaginäre Werke solcher verstorbenen Komponisten, deren effektiv vorliegende Schöpfungen allerorten denselben roten Faden erkennen lassen. Dies aber nur nebenbei.

Tabelle III.

Name (Vorname)	Erreichtes Alter	Name (Vorname)	Erreichtes Alter
Milanollo, Teresa	16	Fischer, Anton	31
Arriaga, y Balzola	20	**Schubert, Franz**	31
Lanner, Aug. Wilh.	21	Thiele, Ludwig Fr.	32
Hellmesberger, Georg (Sohn)	22	**Vogel, Joh. Christoph**	32
Linley, Thomas (Sohn)	22	**Warot, Charles**	32
Schunke, Ludwig	24	Bruhns, Nik.	32
Nordraak, Julius	24	Trial, Arm. Em.	32
Reubke, Julius	24	Korganoff, Gennari	32
Andreoli, Gugl.	25	Brancaccio, Ant.	33
Bache, Franc. Edw.	25	Storace, Stephen	33
Vos, Isidore	25	Dengrement, Maurice	33
Becquée, A.	25	Prume, Franc. Hub.	33
Claussen, Wilhelm	25	Baltzer, Thomas	33
Christiani, Lise	26	Otto, Franz	33
Pergolese, Giov.	26	**Puchtler, Wilh. Maria**	33
Brückler, Hugo	26	Tod, Ed. Adolf	33
Stadtfeld, Alexander	27	Arnold, Joh. Gottfr.	33
Tolbecque, Jos. Charles	27	Jupin, Charles Franc.	34
Humfrey, Pelham	27	Claude le Jeune	34
Slavik, Joseph	27	Yost, Michel	34
Fumagalli, Adolfo	28	Bellini, Vinc.	34
Godefroid, Jul. Joseph	29	Janssens, Jean Franc.	34
Bexfield, Will. Rich.	29	Neubauer, Franz Christ.	35
Schneider, Joh. Wilh.	30	Rossi, Marcello	35
Ancot, Jean	30	Servais, Joseph	35
Artôt, Al. Jos.	30	**Mozart, Wolfg. Amad.**	35
Tausig, Carl	30	**Floquet, Et. Jos.**	35
Webbe, Egerton	30	**Götz, Hermann**	36
Kotek, Joseph	30	Bousquet, Georges	36
Hegner, Otto	31	**Bizet, Georges**	37
Aerts, Egide	31	Lewinger, Max	37
Zarembski, Jules de	31	**Mendelssohn-Bartholdy, Felix**	38
Finck, Hermann	31		

Um das erfreulichere Gegenstück nicht schuldig zu bleiben, verzeichnet die folgende Aufstellung die namhaftesten unter denjenigen Musikern, die ein Alter von 85 Jahren und darüber erreicht haben. Die ganz Grofsen sind hier nur schwach vertreten. Es erreichten

85 Jahre: Pepusch, Joh. Chr.; Herz, Henri; Dannstroem, Isid.; **Tesi, Vittoria.**
86 „ **Bach, Wilh. Ernst;** Herz, Jacq. Sim.; Hesse, Ernst Christ.; Blanckenburg, Quir. van; Lambert, Mich.; Ella, John; **Grell, Ed. Aug.;** Schlösser, Louis; Sulzer, Salomon; **Telemann, Georg Phil.;** Wohlfahrt, Heinrich.
87 „ **Cramer, Joh. Bapt.; Lachner, Franz; Gyrowetz, Adalb.; Schütz, Heinr.; Fétis, Franç. Jos.;** Dauprat, Louis Franç.; Beffara, Louis Franç.; Hogarth, George; Osborne, George Alex.; Reichardt, Gustav; **Böhm, Theob.;** Schafhäutl, Karl von.
88 „ **Aiblinger, Joh. Kasp.;** Dorn, Heinr. Ludw.; **Verdi, Giuseppe;** Hering, Karl Gottl.; Stadlmayr, Joh.; Bertoni, Ferd. Gius.; Machault, Guill. de.
89 „ Maurer, Ludw. W.; **Auber, Dan. Franz;** Delhasse, Fél.; Francoeur, Franc.
90 „ **Hucbald;** Lindemann, Ole; **Duprez, Gil. Louis.**
91 „ Ries, Franz; Child, Will.; Alcock, John; Coccia, Carlo.
93 „ **Sarrette, Bern.**
94 „ Keeley, Mary Anne.
95 „ **Gossec, Franc. Jos.**
99 „ Sala, Nicola; Reinken, Jan.
101 „ **Garcia, Manuel;** Cervetto, Giac.
103 „ Duarto Lobo.

Schliefslich sei die vorliegende Statistik in Verbindung gebracht mit derjenigen, welche der „Ménestrel" im Jahre 1906 über die Fruchtbarkeit der Komponisten ausgearbeitet hat. Diese hatte folgendes Ergebnis:

Name (Vorname)	Alter	Anzahl der Werke
Ancot, Jean	30	225
Schubert, Franz	31	791
Mozart, W. A.	35	626
Schumann, Rob.	46	671
Beethoven, L. v.	57	439
Raff, J. J.	60	550
Bach, Joh. Seb.	65	1102
Rubinstein, A.	65	550
Abt, Franz	66	2610
Czerny, Karl	66	2412
Händel, G. F.	74	397
Liszt, F.	75	955
Haydn, J.	77	575
Diabelli, A.	77	2585

Das algebraische Ergebnis dieser ziemlich rohen Statistik heifst, dafs auf 824 Lebensjahre dieser 14 fruchtbaren Komponisten 14488 Werke zu stehen kommen, oder auf ein Jahr 17,583 Werke. Mifst man an diesem Resultat das Lebenswerk der Beethoven, Händel und Haydn, so ergibt sich, dafs diese Meister im Lichte dieser Statistik Faulpelze gewesen sind; denn Beethoven hätte dann 1002 (statt 439) Werke schreiben müssen, Händel 1301 (statt deren 397) und Haydn 1354 (statt deren 575). Mozart freilich „schlägt den Rekord"[1]); der französische Statistiker hatte ihn nur für 615 Werke verpflichtet, Mozart schrieb aber 626. Aber man erkennt schon aus ganz natürlichen Gründen, dafs diese Statistik im Grunde eine Spielerei ist; Alter und Produktion sind nicht in ein Verhältnis zu bringen, das eine verbindliche Regel abgeben könnte. Die Fruchtbarkeits-Statistik ist auch dadurch völlig unhaltbar, dafs sie Werke, deren Inhalt an technischer Arbeit fast unvergleichlich weit voneinander verschieden ist, wie z. B. Sonate und Oper, als vollkommen identische Nummern verrechnet.

Unsere Statistik über das Alter des Musikers wollte sowohl einen historischen Überblick bieten als auch aufklären. Vierundsechzig Jahre sind uns im normalen Falle beschieden. Ist dieses Alter erstrebenswert? Ja und nein. Denn wir vermögen wohl abzusehen, dafs der ideelle Wert des Alters nicht an den Kalenderjahren abgezählt wird, sondern bestimmt ist durch das Mafs der Gesundheit, das dem alternden Menschen beschieden ist und durch die Lebensfreude, die er noch empfinden kann.

Edmund Kretschmer †.

Von Otto Schmid.

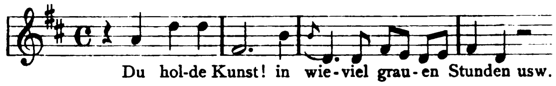
Nach langem schweren Leiden verstarb in Dresden am 13. September der Kgl. Kapellmeister Hofrat *Edmund Kretschmer* im Alter von 78 Jahren. In dem Verblichenen, der auch den „Blättern" ein geschätzter Freund und Mitarbeiter war, ging ein Musiker von Rang und Ruf heim, ein Mann, dessen Namen nicht nur mit der Musikgeschichte der Stadt, in der sich sein Leben und Wirken abspielte, aufs engste verbunden bleiben wird, sondern der auch weit über die Grenzen dieser und seines engeren Vaterlandes hinaus einen guten Klang hatte. Wir behalten uns nun zwar vor, sein Andenken baldigst in einem eigenen Artikel zu ehren, wollen aber nicht ermangeln, schon jetzt und an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dafs Edmund Kretschmers Leben ein vielseitiges und reichgesegnetes, dafs er als Komponist, Dirigent und Lehrer in gleich hervorragender Weise tätig war und jedenfalls „den Besten seiner Zeit genug getan". Als seine „Folkunger" im Jahre 1874 von Dresden aus den Lauf in die Welt nahmen, da schien es sogar, als sei er bestimmt, im Bereiche des musikalischen Dramas ein ganz Grofser zu werden. Das blieb nun zwar, ungeachtet wiederholter Anläufe mit „Heinrich der Löwe", „Schön Rottraut" usw., aus, aber Kretschmer wufste sich auch mit stillerem Wirken zu bescheiden, mit minder rauschenden Erfolgen sich zufrieden zu geben als sie dem Bühnenkomponisten winken. Der Ostritzer Kantor- und Rektorsohn — als solcher ein Kind der sächsischen Lausitz, war er geboren am 31. August 1830 — gewann sich seine besondere Stellung im Rahmen der reinen Vokalmusik, er war, von Jugend auf selber Sänger, der berufene Chorkomponist, dazu Schüler von Julius Otto und K. G. Reissiger, also ein Meister im schönen Vokalsatz. In Kürze sei hier nur darauf hingewiesen, dafs er sich in seinen Männerchören und Chorwerken wie nicht am wenigsten in seinen Kirchenmusiken: Messen, Litaneien, Vespern usw. nicht unwürdig einem Joseph Rheinberger an die Seite stellt. Zu solchem Schaffen wurde ihm aber auch in seinen Wirkungskreisen stets die benötigte Anregung. Zum Lehrerstande berufen und erzogen, war er als Schüler des Friedrichstädter Seminars in Dresden in Musik und Gesang aufgewachsen, hatte in der „Neunten" noch unter Rich. Wagner im Jahre 1849 mitgesungen. Dann als Organist an der katholischen Hofkirche, erst neben Gustav Merkel, später als dessen Nachfolger, hatte er bereits begonnen, als Gesangvereinsleiter sich seine Sporen zu verdienen und sich mit seiner für das grofse Sängerfest vom Jahre 1865 geschriebenen „Geisterschlacht" einen Siegespreis geholt. In der Folge stand er Jahrelang an der Spitze des Lehrergesangvereins und des akademischen Gesangvereins „Erato", wie er vom Jahre 1880 an auch Leiter der Vokalmusiken an der katholischen Hofkirche war. Erst das Jahr 1900 sah den hochverdienten Mann von seinem beruflichen Wirken sich trennen, und wie er damals mit Stolz zurückblicken konnte auf das, was er in den Tagen der Arbeit geleistet hatte, so schauen wir jetzt auf sein Leben als ein inhaltreiches und gesegnetes. Gesegnet noch insofern, als Kretschmer auch ein Säemann war, der eine gute Saat ausgesät, insofern er, kenntnisreich und anregenden Geistes, wie er war, auch als Lehrer ein erspriefsliches Wirken entfaltete. Von namhafteren Komponisten nennen wir u. a. als seine Schüler: *Franz Curti* († 1898), *v. Franchetti*, *Alexander v. Fielitz* und den hochbegabten, seiner Kunst auf tragische Weise zu früh entrissenen *Adolf Gunkel*.

[1]) Ludvig Schytte aber, Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin, ist mit seinen 4000 Werken, die gedruckt vorliegen, der Champion; er hat ungefähr das Vierfache von dem Quantum geleistet, zu dem ihn diese Statistik verpflichtet; er zählt jetzt 60 Jahre.

Max Lewinger †.

Von Otto Schmid.

Am 30. August erlag der Kgl. Konzertmeister *Maximilian Lewinger* in Dresden einem schweren Milzleiden, das die Ärzte längst als unheilbar erkannt hatten. Ein tragisches Geschick vollzog sich, als hier der Tod als Erlöser ans Krankenbett trat. Lewinger, noch nicht 40 Jahre alt seiner Kunst entrissen, war der berufene Solist und Virtuos, eines jener slavischen Geigertalente, wie sie in Kubelik, Hubermann, Elman und wie sie alle heifsen und hiefsen, in die Welt hinausgezogen. Nur stand ihm nicht wie diesen das Glück zur Seite. Ein widriges Geschick hinderte ihn vielmehr an der Vollentwicklung der Eigenart seiner Begabung. Es fehlte ihm von Jugend an die fördernde Hand, die ihm direkt die Virtuosenlaufbahn eröffnete. Langsam und mühevoll mufste er sich im Kampf mit materiellen Sorgen emporarbeiten. Als Sohn eines Theatermusikus (Bratschisten) in Sulkow bei Krakau geboren, war er frühzeitig Schüler des Krakauer Konservatoriums geworden, das er, als seine Eltern nach Lemberg übersiedelten, mit dem dortigen vertauschte. In dieser Stadt wurde ihm Prof. Wolfsthal, ein Schüler Joachims, ein vortrefflicher Lehrer, der ihn soweit förderte, dafs er, als sein Vater die Familie mittellos hinterliefs, seine erste Anstellung als Primgeiger im Lemberger Theaterorchester finden konnte. Der Drang nach künstlerischer Höherentwicklung führte ihn von dort nach Erlangung einer Freistelle an das Wiener Konservatorium, wo er in dem Hofkonzertmeister Prof. Jakob Grün einen Gönner und Lehrer zugleich gefunden hatte. Mit mehreren Preisen gekrönt, verliefs er nach zweijährigem Studium das Institut und trat als Violinvirtuos in Wien zum ersten Male an die Öffentlichkeit, was zu Engagements für die dortigen philharmonischen Konzerte und für andere österreichische Musikvereine führte. Im März 1893 konzertierte er zum ersten Male in Berlin mit dem Erfolg, dafs er zu wählen hatte zwischen der Konzertmeisterstelle an der Philharmonie daselbst oder der Professur für Violinspiel am Bukarester Konservatorium. Er nahm letztere an, gab aber nach drei Jahren diese Stellung wieder auf und ging nach einem dreimonatigen Abstecher nach Helsingfors in Leipzig als Konzertmeister am Gewandhausorchester vor Anker. Von dort kam er Anfang des Jahres 1899 nach Dresden, woselbst *Eduard Rappoldi* im Vorjahr in Pension gegangen war. Sein Wirken hierselbst entfaltete sich in dreifacher Weise. Beamtet als Kgl. Hofkonzertmeister der Kgl. Kapelle, tat er in dieser seinen Dienst, war aber überdies als Lehrer, u. a. an der „Dresdener Musikschule“ (Direktion: R. Schneider), tätig und stand als Primgeiger einem eignen Quartett vor. Wenn er dabei sich auch selbstverständlich als Solist und Virtuos nicht seiner eigensten Veranlagung nach „ausleben“ konnte, so gewann er sich immerhin auch als solcher seine Erfolge und sicherte überdies sich dafür in anderer Weise am Orte seiner umfänglichen Tätigkeit ein ehrendes Gedächtnis. Und dafs er nicht zum „Solisten“ und „Virtuosen“ in dem Sinne berufen war, als hätten ihm die Qualitäten zum „ernsten Musiker“ gefehlt, mag übrigens der Umstand beweisen, dafs er ein trefflicher Kammermusikspieler, Spezialist in slavischer Musik war. Dvorak spielte er als Primgeiger unvergleichlich.



Unmusikalische Haus- und Lebensregeln.

Als Ersatz für die veralteten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ *Robert Schumanns.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

I. Tonkunst und Komposition.

Tonkunst ist Formkunst. Sie unterstehe sich nicht, zu sprechen, und noch viel weniger, etwas zu sagen!

* * *

Sie ist auch kein Gestalten. Sonst wird sie manieriert.

* * *

Seele ist Quatsch.

* * *

Qualität giebt's nicht.

* * *

Themen seien möglichst kurz. Stofsend, Springend. Abspringend. Hörer mufs oft atmen — nicht tief!

* * *

Themen müssen durcheinander geknobelt werden. Wie Reflexkleckse in der Malerei. Hörer darf aus dem Rütteln und Schütteln nicht heraus.

* * *

Der erste Eindruck einer Komposition ist der entscheidende.

* * *

Die Musik ist international.

* * *

Die Musik ist eine individualistische Kunst, und ihr wichtigster Vertreter der Solospieler. Deshalb gilt auch die Regel, beim Anhören eines Konzertstückes hauptsächlich auf den Solisten zu achten.

* * *

Der Komponist soll vor allem an das Klavier denken. Schade, dafs *Richard Wagner* seine Opern nicht direkt für das Klavier komponiert hat!

* * *

Hast du zwischen Inhalt und Klangfarbe zu wählen, so entscheidest du dich natürlich unbedingt für die Klangfarbe.

* * *

Beim Komponieren von Texten gilt es besonders, den musikalischen Akzent auf die Nebenwörter legen, um dem sprachlichen Akzent nicht ins Gehege zu kommen.

* * *

Bezeichnungen wie „espressivo“, „ausdrucksvoll“ u. dergl. schaden nicht, da sie ohnehin nicht beachtet werden müssen.

* * *

Auf die letzten Noten kommt es weniger an.

* * *

Musik ist eine Sache der Finger.

* * *

Es gibt Leute, die behaupten, Musik sei Sache des Hörens.

* * *

Musikalisch ist, wer ein Instrument spielt.

* * *

Taktsinn hat, wer Musik nicht nur mit den Fingern, sondern auch mit den Füßen aufnimmt.

* * *

Die Kritik ist zum Loben und Tadeln da.

* * *

Fuga

espressivo.



Berichtigung.

In der Besprechung der *Kirsten*schen Schrift über „Automatische Stimmbildung" von *Emil Liepe* haben sich an entscheidender Stelle einige entstellende Druckfehler eingeschlichen, die hierdurch berichtigt seien.

S. 189, Spalte 2, Absatz 5 muß es folgendermaßen heißen:

„Wenn das Wort heilig lautet, also konsonantisch endigt, dann wird das g verändert, aber auch nicht in weiches ch, sondern jetzt wirklich in j, also heilij. Der alte, heftige Streit, ob „Könik" oder „Könich", ist hierdurch endgültig geschlichtet. Beide früheren Ausführungsarten haben etwas viel zu Aufdringliches; man wählt neuerdings als sprachliche Erklärung für die Ausführung der kurzen Endsilben auf ig die weichste Art des ch, die es gibt, nämlich das j."

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. September. Den ganzen Sommer hindurch gab es in diesem Jahre bei uns Opern. Im Mai und Juni die Russische, im Juli und August die von *Herm. Gura* geleitete. Sie brachte an 28 Abenden Wagnerwerke. Entschiedenen Mißerfolg hatte sie nur mit der am drittletzten Abend gegebenen Lucia. Da gastierte in der Titelrolle eine Miß *de Rohan*, die weder Figur noch Stimme mehr hatte, vielleicht auch ehedem nicht gehabt hat, und die ihre Rolle — das Stück spielt im 17. Jahrhundert — im Kostüm und in der Haartracht gab, die der neuesten Pariser Mode entspricht. Ein Gast von einer gewissen Bedeutung war der Spanier *Constantino*, der im Rigoletto, in der Bohème (Puccinis) und in der Lucia auftrat. Kein dramatischer Künstler, doch ein kunstgebildeter Sänger mit etwas hellem, aber leicht ansprechenden, klangschönen und hohen Tenor. Erscheinung freilich und Spiel lassen viel zu wünschen. — Es fehlte der Sommeroper bei Kroll nicht an künstlerischen Erfolgen. Sie scheint auch trotz hohen Etats einen achtbaren Überschuß erzielt zu haben. Sollte sie nun im nächsten Jahre, falls sie wiederkäme, sich nicht zu einer Art von Festspielen aufschwingen können, wie sie München mit so gutem Erfolge im Sommer gibt? An Fremden fehlt es dann auch in Berlin nicht. Wir hatten deren im letzten August z. B. über 122000.

Als die Königliche Oper am 20. August stolz genug mit Tristan und Isolde begann, gab die Krollsche Sommeroper unter *Gura* Die Walküre. Ich wüßte nicht, daß andernorts schon zwei große Wagnerwerke an demselben Abend aufgeführt worden seien. — Am 1. d. M. kam dann der vielbesprochene Sardanapal heraus. Er wurde als Ballett mit Musik von *Hertel* zuerst 1865 gegeben. Jetzt ist er, als historische Pantomime von Prof. *Friedrich Delitzsch* bearbeitet, mit reichlicher neuer Musik von *Schlar* versehen worden. Die Geschichtsforscher haben nämlich herausgebracht, daß man Sardanapal, dem assyrischen Könige, bitteres Unrecht getan hat. Er gehört nun zu den „Geretteten". Kein Weiberknecht ist er gewesen, vielmehr ein tapferer Kriegsheld. Auch hat man in der letzten Zeit viel an altassyrischen Ornamenten und Schmuckwerken neu kennen gelernt. Das alles, die neue Erkenntnis und die neuen Ausgrabungen, ist ja ein wertvoller Erwerb für unsre Geschichtsbücher und Museen. Hat es aber Bedeutung in einem Ballettrahmen? Seltsam, daß sogar Prof. *Delitzsch* die Überzeugung ausspricht, die altorientalische Archäologie werde durch diese Pantomime bedeutend gefördert, und somit leiste das Ballettprunkstück der Wissenschaft einen großen Dienst. — Es hat eine große Summe verschlungen. Man spricht von 400000 M. — Macht es denn nun in künstlerischer Beziehung einen Unterschied, ob Sardanapal, wenn er sich auf dem Scheiterhaufen verbrennen läßt, das aus Feigheit tut, wie in dem alten Ballett, oder aus Stolz, wie in der neuen Pantomime? Ob Gewänder, Waffen und Schmuck historisch treu sind oder nicht? Gewiß entspricht die neue Ausstattung der geschichtlichen Wahrheit. Was aber hat die Kunst mit einer solchen Wahrheit zu schaffen? Oft ist das historisch Falsche für ein Kunstwerk dem Wahren vorzuziehen. Und wäre wohl der Fidelio eine minder erhabene Oper, wenn es sich ergäbe, daß seine Fabel eine Erfindung sei! Und der Evangelimann ein bedeutendes Werk, weil es bei ihm heißt: „Nach einer wahren Begebenheit!" — Neu ist an diesem Sardanapal, einem seltsam aus Pantomime, Tanz, Deklamation, Männerchor- und Orchestermusik zusammengesetzten Werke besonders das, daß vor jedem Akte ein Sprecher in Versen erzählt, was es nun gleich zu sehen geben werde. Und das erscheint ja prunkvoll genug, ist aber öde und langweilig bis auf den am Schlusse auflodernden Scheiterhaufen, der so imposant ist, daß man wünschen muß, er fände auch in der Götterdämmerung Verwendung. Von der Begleitmusik des Sardanapal besagt der Zettel, sie habe historische Originalmotive benutzt. Aus welcher Historie? Von der assyrischen Musik wenigstens weiß man doch nichts. Vielleicht sind jene orientalischen Motive gemeint, die noch heute in der Synagoge erklingen, deren Ursprung man aber kaum kennt. Was an melodiöser Tanzmusik vorkommt, scheint noch aus der Hertelschen Partitur von 1865 zu stammen. Die neuen Pantomimenszenen haben Schlarsche Musik zur Begleitung, die ihrem rhythmischen Zwecke wohl entspricht, auch gut instrumentiert ist. Selbständigen Wert hat sie nicht, auch keinen selbständigen Charakter, da sie oft an Wagner, Auber, auch Brahms erinnert. Der Tonsetzer behandelt indes das große Orchester gewandt und besitzt entschiedenen Sinn für Wohlklang.

Seit *Meyerbeers* Tode (1864) hatten wir keinen General-Musikdirektor mehr. Jetzt sind deren zwei zu gleicher Zeit ernannt, nämlich die beiden Kapellmeister der Kgl. Oper Dr. *C. Muck* und Dr. *R. Strauß*. Den Titel verlieh König Friedrich Wilhelm III. zuerst 1819 dem gleichzeitig zum ersten Opern-Kapellmeister aus Paris berufenen

G. Spontini. Dann erhielt ihn 1842 *F. Mendelssohn*, der jedoch mit der Oper nichts zu tun hatte, vielmehr nur mit kirchlicher und Konzertmusik befafst werden sollte. *G. Meyerbeer*, nach der ersten Aufführung des Robert 1832 durch den Titel Hofkapellmeister ausgezeichnet, wurde nach der Erstaufführung der Hugenotten 1842 zum Generalmusikdirektor ernannt. *W. Taubert*, der 1868 als Opernkapellmeister in den Ruhestand trat, aber die Leitung der Hofkonzerte und Sinfoniesoiréen behielt, bekam den Titel Oberkapellmeister, den er allein bisher führte.

Die Komische Oper hat ihr Spieljahr seit Wochen begonnen und lebt von Tiefland und Hoffmanns Erzählungen. Die Morwitz-Oper schlofs ihre Sommeraufführungen am letzten August ab. Die Krolloper hat ihr ersichtlich geschadet. Aber für ganz kleine Preise bot sie ganz grofse Werke, wie Prophet und Afrikanerin, so dafs es ihr an Zuspruch doch nicht fehlte. Mit der Lortzingoper ist es zu Ende. Innerhalb weniger Jahre haben mehrere ihrer Leiter viel Geld daran zugesetzt, und einer derselben nahm sich vor kurzem der Verluste wegen sogar das Leben. — Das neue Schillertheater Charlottenburg ist nach Bayreuther Muster gebaut, weil man von 1913 ab Wagners Werke da zu geben gedenkt. Andere Opernvorstellungen sollen dort jedoch schon im nächsten Jahre stattfinden. Und das wäre von den augenblicklich geplanten Opeinunternehmungen die einzige, an deren Verwirklichung man glauben darf. Rud. Fiege.

Dresden. Personalwechsel an der Dresdener Hofoper. Die Kgl. Hofoper bescherte uns seit ihrer Wiedereröffnung (9. August) keinerlei Überraschungen im Spielplan. Es gab weder eine Novität noch eine Neueinstudierung zu verzeichnen. Statt dessen waren intra muros offenbar alle Hände damit beschäftigt, die Kräfte sich dienstbar zu machen, die man neu engagiert hatte, um entstehende Lücken im Ensemble zu füllen, und dem Berichterstatter obliegt es nun, die sich dabei für das Institut ergebende Bilanz zu ziehen. Da mufs denn vorangeschickt werden, dafs ihm diese nicht als eine günstige erscheinen kann. Man liefs manchen gehen, für den man keinen ausreichenden Ersatz gewonnen hatte, so den Tenoristen *Jäger* nach Leipzig, den Bafsbuffo *Erwin* nach Wiesbaden. Das waren gewifs nicht „unersetzliche" Kräfte, aber sie hatten sich in ihren Rollen vielfach recht bewährt. Herr Erwin war z. B. ein ausgezeichneter Beckmesser, ein trefflicher Baculus usw. Sein Fach ist vorläufig tatsächlich unbesetzt. Für Herrn *Kies* kam Herr *Trede* aus Magdeburg zu uns, der den Schauspielerberuf aufgab, um Sänger zu werden, aber freilich etwas wenig Stimme hat. Das letztere gilt auch von dem Bassisten *Förster*, den man von Danzig kommen liefs, und der sonst ein tüchtiger, verständiger Künstler ist. Bei Fräulein *Seebe*, die vor einigen Jahren von Leipzig zu uns kam und jetzt gehen sollte, besann man sich noch rechtzeitig. Man machte, um die junge aufserordentlich vielseitig verwendbare Sängerin nicht zu verlieren, ihre Kündigung rückgängig, da das für sie gewonnene Fräulein *Kraus* nicht sonderlichen Erfolg hatte; eine glückliche Mafsnahme! Aber in allen diesen Fällen handelt es sich nicht um einen Wechsel in ersten Rollenfächern, wie es bei dem Engagement von Fräulein *Tervani* und Fräulein *Zoder* der Fall war. Erstere, eine Schwester der berühmten Pariser dramatischen Sängerin Aino Akté, soll uns dereinst Fräulein *v. Chavanne* ersetzen, letztere Frau *Wittich*, also zwei der Zierden unserer Kgl. Hofoper. Fräulein *Tervani* trat ihr hiesiges Engagement als Orpheus in Glucks gleichnamiger Oper an. Die junge Sängerin, eine grofse schlanke Erscheinung, die Finnländerin von Geburt, Französin in ihrem mondainen Wesen ist, darf unbedingten Anspruch darauf erheben, als ein starkes Bühnentalent zu gelten. Ihr Spiel entbehrt noch des Stilgefühls, atmet aber Intelligenz und Wärme. Doch fehlen ihr vorläufig die stimmlichen Qualitäten, um sie als Nachfolgerin einer Chavanne erscheinen lassen zu können. Ihr Organ ist ein Mezzosopran mit geringer Ergiebigkeit nach der Tiefe und von wenig entwickeltem Wohllaut. Vorbedingung günstiger Erfolge in unserem Ensemble würden ernste Gesangstudien sein. Und das letztere gilt mutatis mutandis auch von Fräulein *Zoder*, die bisher in Zürich tätig war. Diese Dame hat eine ihrer wuchtigen, an Marie Wilt erinnernden Erscheinung entsprechend mächtige Stimme, einen echten dramatischen Sopran, aber dieser gleicht einem ungeschliffenen Diamanten. Von ihren Antrittsrollen hierselbst war die erfolgreichste noch ihre Isolde, während ihre Aïda ein vollständiges Versagen im Kunstgesang zeigte, wie seinerzeit beim Gastspiel ihre Donna Anna. Für uns ist Fräulein Zoder ein typisch neuzeitlicher Fall. Erscheinung und Organ drängten sie vorzeitig in das Fach der schweren Heroïnenrollen, in denen sie sich stimmlich überanstrengen mufste. Dabei zahlte, mangels gründlicher Durchbildung, natürlich das Organ die Kosten. So klingt heute schon die Höhe scharf, die Tiefe fast tonlos. Für unsere Bühne käme die, wie nochmals betont, von Haus aus selten stimmbegabte Sängerin, so wie sie jetzt singt, fast nur für deklamatorische Partien in Frage.

Otto Schmid.

— Von *Ludwig Rosenthals* Antiquariat München, Hildegardstraße 16 erschien der 121. Katalog „Musik". Über Kirchengesang, Weltliche Musik und Alte seltene Musikwerke, Autographen, Manuskripte Mozart, Wagner, Liszt gibt der 146 Seiten starke Katalog Nachweise und bildet für praktische Musiker und Forscher eine reiche Fundgrube für seltene Werke.

— Die Musikalien-Leihanstalt *P. Pabst* in Leipzig versendet zwei Kataloge, Band 1 für Instrumentalmusik (1 M), Band 2 für Vokalmusik (50 Pf.). Wie reich die Leihanstalt ist, ergibt die Zahl der Seiten, sie beträgt 356. Namentlich bietet sie Werke moderner Meister.

— *Heinrich Pfannschmidt*-Berlin hat ein kleines wirkungsvolles „Reformationsspiel" für Deklamation und Chor auf eine Dichtung von *Renate Pfannschmidt-Beutner* komponiert. Das Werk ist in zwei Ausgaben (für gemischten Chor und für zwei- und dreistimmigen Chor) bei Vieweg Groß-Lichterfelde erschienen und eignet sich namentlich zur Aufführung in höheren Schulen oder in kleineren Gesangvereinen.

— Nach den Mitteilungen der Firma Breitkopf & Härtel (No. 93, September) schreitet die Herausgabe der „Ersten kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe" der Werke *Joseph Haydns* rüstig vorwärts. Von den Sinfonien sind 2 Bände mit 27 Werken erschienen, ein dritter Band erscheint im Oktober. In Vorbereitung sind die Klavierwerke, Lieder und Oratorien. — Die Gesamtausgabe der Werke *Palestrinas* ist beendet. Subskriptionspreis für jeden der 33 Bände 15 M, jeder Band im Einzelbezug 20 M.

— *Weingartners* „Faustmusik" ist bei Breitkopf & Härtel erschienen.

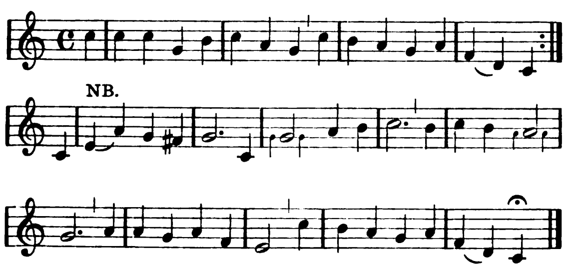
— In Berlin starb am 28. August d. J. der ausgezeichnete Komponist *Heinrich van Eyken*. Für die evangelische Kirchenmusik ist er durch die von ihm geschaffenen Tonsätze zu *Liliencrons* Chorordnung bedeutsam geworden. Allgemein bekannt sind seine Gesänge für eine Singstimme, von denen „Die Walküre" außerordentlich wirksam ist und viel gesungen wird.

Besprechungen.

Feller, Camillo, Ein' feste Burg auf einerlei Weise! Leipzig, P. Eger, 1908.

Der Verfasser ist Pfarrer in Karlsbad; er ist erfüllt von dem Glauben, dadurch, daß das jetzt in etwa 50facher Art wiedergegebene Lutherlied auf einerlei Weise gesungen werde, lasse sich das Gefühl der Einheit der evangelischen Kirche kräftigen. Mag sein, ich glaube nicht daran. Aber das ist eine nebensächliche Angelegenheit, die auf sich beruhen möge. Die Arbeit selbst verdient ohne jede Frage warme Empfehlung: sie ist mit liebevoller Hingabe und großer Sachkenntnis geschrieben. *Feller* gibt zunächst 43 verschiedene Harmonisierungen der Weise; für die rhythmisierten Fassungen vermutet er als gemeinsame Quelle das bayerische Choralbuch. Wo diese Grundlage verlassen wird, herrscht große Willkürlichkeit in der Wiedergabe; der einzelnen Varianten ist eine erstaunliche Anzahl. Weiterhin bespricht Verfasser die Möglichkeiten, eine Einigung in der Wiedergabe des Liedes herbeizuführen. Das führt von selbst zu der alten Frage nach der Urheberschaft der Weise und weiter zur Feststellung der Varianten der Melodie selbst. Der Untersuchung selbst zu folgen, ist im Rahmen dieser kleinen Anzeige unmöglich. Das Resultat stellt *Feller* in einer Reihe von Leitsätzen zusammen: die Art, den Choral rhythmisch zu singen und ihn so in seiner ältesten Singweise zu erhalten, kann nicht Allgemeingut werden. Es ist deshalb eine Vereinfachung der Melodie zu suchen, die die charakteristischen Eigenschaften der alten Weise wiedergibt. Einzelne gebräuchliche kleine Abweichungen sind beizuhalten, auch ist auf die Dichtungen, die nach der Choralweise gesungen werden, Rücksicht zu nehmen. Kann ich mich allenfalls mit diesen Leitsätzen befreunden (Bedenken habe ich besonders gegen den ersten: es käme auf Versuche an!!), so vermag ich den andern: „Es ist darnach zu streben, nicht mehr Noten in der Melodie zu haben, als unumgänglich nötig sind" . . . . durchaus nicht mir zu eigen zu machen, obwohl ich einsehe, daß der Satz aus einem unleugbaren Verständnisse für die praktische Seite der Frage entstanden ist.

Mit dem Vorschlage, die Melodie wie folgt singen zu lassen, erkläre ich mich im großen und ganzen einverstanden; nur die Fassung bei NB. will mir nicht in den Kopf. Im übrigen zeigt die Weise in dieser Form den stolzen, aufrechten Charakter, den wir ihr beizulegen gewohnt sind:



Weiterhin spricht der Verfasser über die Tonart der Weise und ihre Harmonisierungen. Ich stehe dem kirchlichen Leben zu ferne, um auf alle vom Verfasser angeschnittenen Fragen einzugehen; daß eine Vereinheitlichung wünschenswert ist, begreife ich aber nicht nur aus dem Standpunkte des Verfassers heraus. Im großen und ganzen erscheinen mir die Darlegungen *Fellers* als plausibel und zweckmäßig. Ob sie aber bei den leitenden Männern der Kirche und deren oft bemerkter Freude, sich an Kleinigkeiten zu heften, Erfolg haben werden? Im Interesse des Verfassers, der seine Aufgabe mit ehrlichem Bemühen und warmem, auf die Sache gerichteten Herzen verfochten hat, will ich es gerne wünschen.

Abert, Herm., Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. (1833—1908). Halle 1908.

Eine Schrift, die von vorneherein auf die Teilnahme weiterer Kreise rechnen kann, da sie wenigstens eine Seite der Tätigkeit von Rob. Franz ins rechte Licht stellt und so eine gewisse Abschlagszahlung darstellt: außer einer Biographie von Franz in Reklams Universal-Bibliothek und anderen kleinen biographischen Skizzen von Liszt, Ambros usw. besitzen wir ja nahezu nichts, das uns authentische Kunde vom Leben, Streben und Leiden des in seiner Art großen Meisters böte. Groß, trotzdem die Zeit rasch über ihn hinweggeschritten ist. Nun, eine andere wird den Weg auch zu ihm wie zu so manchem anderen zurück finden. — Abert erzählt die erste Geschichte des Hallischen Konzertwesens in großen Zügen, berichtet vom jungen Ruhme der Akademie unter der Ära *G. Schmidt*, dem mangelhaften Ersatze dieses Künstlers durch den aus Frankfurt gekommenen *Erlanger* und dem neuen Aufschwunge durch *Rob. Franz*, der im Anfange seines Wirkens starke Widerstände zu besiegen hatte. Man wird die Darstellung des Kampfes gegen Philisterei, Indolenz und Bosheit nicht ohne Bewegung lesen können und sich an gar manchen andren ehrlichen Streiter und Helden erinnern. Der zur Verfügung stehende Raum gestattet nicht, Aberts Ausführungen weiter zu verfolgen. Sie sind, um das nochmals zu betonen, durchaus nicht nur von lokalgeschichtlichem Interesse.

Niemann, Walter, Die Musik Skandinaviens. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

Niemann hat sich mit dieser Arbeit, die mir erst jetzt zur Besprechung zugegangen ist, ein großes Verdienst erworben, da außer einem kurzen Artikel in Mendel-Reissmans Lexikon kaum eine den Gegenstand behandelnde Darlegung vorliegen dürfte, dieser aber vor die Zeit fällt, als die nordischen Tonschulen ihre Entwicklung im nationalen Sinne begannen. Niemann faßt seine Aufgabe dahin zusammen: Allgemeinverständlichkeit, Betonung des kulturgeschichtlichen Zusammenhanges und Anregung. Das ist ein Programm, das man schon um seiner selbst willen mit Freuden begrüßen darf. Was das große Publikum von den führenden Meistern des Nordens weiß, ist sehr wenig, trotz der nun auch schon wieder allmählich abflauenden Liebe zu Grieg u. a. Niemann entwickelt nach einigen einleitenden Worten den Begriff der „nordischen Tonkunst"; den dänischen, norwegischen, schwedischen und finnischen Schulen ist die Beeinflussung durch Wagner und — in geringerem Grade — durch Liszt gemeinsam, wenn auch quantitativ verschieden; sie äußert sich vornehmlich nach der harmonischen Seite hin. Selbstverständlich, da dies ja der hauptsächlichste Prozeß der Entwicklung der Kunst seit dem Beginne der Romantik ist. Wagner haben nur ein paar Musikdramatiker des Nordens wirklich begriffen. Berlioz und die Programmatiker haben eine bescheidene Einwirkung ausgeübt; viel stärker ist die der deutschen Romantik gewesen. (Ich darf mir hier die Zwischenbemerkung erlauben, daß Niemann vielleicht besser getan hätte, seine Darstellung so zu gliedern: Schumann, Mendelssohn (Gade), Liszt, Berlioz, Wagner, besonders da es sich um ein für weitere Kreise bestimmtes Buch handelt, denen man entwicklungsgeschichtliche Dinge nicht vorsichtig genug vortragen kann; ich lese zwar S. 4 eine dahingehende Bemerkung, aber die andere Darstellung geht ihr doch vorauf.) Auch Chopin hat Bedeutung für die nordische Kunst gewonnen; weniger durch seine Klaviertechnik als durch seine nationale Tendenz. Diese Richtung auf die Heimatkunst ist ein weiterer gemeinsamer Zug der Musik des germanischen Nordens. Während die Dänen und Schweden in ihrer Volksmusik das abendländische Tonsystem verwenden, haften die Norweger und Finnen noch vielfach im Wesen der Kirchentöne; es bedingt auch unsere Stellung zu jenen beiden Gruppen. Der Zusammenhang aller nordischen Kunstmusik mit der Volksmusik ist ein enger; neuerdings beginnt das Verhältnis sich zu lockern. Aller nordischen Musik eignet der gleiche Stimmungskreis. Niemann faßt ihn im Begriffe der Melancholie zusammen. Ist er dazu berechtigt? Man denke an Griegs Humoresken, seine Holberg-Suite, die famose Emoll-Sonate u. v. a. m. Ich glaube: trotzdem; Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel und im nordischen Humor, dem Kind von Tränen und weltfrohem oder weltverlachendem Behagen, gibts viel mehr dunkle Schatten als im Humor unseres eigenen Volkes. Humor trotz alledem; man muß nur seine besondere Spielart zu er-

kennen verstehen. Einen weiteren den nordischen Tonschulen gemeinsamen Zug erkennt Niemann in ihrem Naturgefühl. Je nach Volk und Individualität ist die Richtung der Kunst selbstredend verschieden gefärbt. All das setzt Niemann geistvoll und hübsch auseinander; kein geistreichelnder Prunk in der Darstellung, alles klar und anschaulich und mit feinem Sprachgefühle. Bedenkt man, was unsere moderne Literatur Ibsen und Björnson, von anderen zu geschweigen, verdankt, so muß das bescheiden in den Hintergrund treten, was etwa von Griegscher und anderer Meister Kunst Einfluß auf die Kunst Deutschlands und anderer Länder gewonnen hat. Im Gegenteil sind sie meist die Gebenden, der Norden der Empfangende gewesen. Wenn Niemann wünscht, das umgekehrte Verhältnis möge bis zu einem gewissen Grade statthaben, so kann das jeder leicht begreifen, der die Wirkung nordischer Musik an sich einmal erfahren hat: ihre Gesundheit macht sie liebenswert. Und Gesundung tut unserer eigenen Kunst bitter not. Soweit Niemanns Einführung in seinen Stoff. Die folgenden Abschnitte behandeln — sorgfältige Quellenangaben für eingehendere Belehrung und Beispiele fehlen nicht — die einzelnen Schulen ausführlich. Wir können dem Verfasser leider nicht folgen, obwohl die Versuchung groß genug ist, da die Arbeit an keiner Stelle den fleißigen, gewissenhaften und für seinen Stoff begeisterten Autor verleugnet. Da und dort mag er auch zu Widersprüchen reizen; aber was verschlägt das? Den Wert des prächtigen Buches wird kein vernünftiger Mensch, dem der Norden und seine vornehme Kunst bekannt sind, leugnen wollen. Niemann hat mit dieser Arbeit seinen bemerkenswerten Verdiensten um die musikalische Geschichtschreibung ein neues hinzugefügt. Wo ernsthaft musiziert wird, sollte das Buch als getreuer Führer in die schöne Welt der nordischen Musik nicht fehlen. Ob man mit dem einzelnen immer übereinstimmt, ist am Ende gleichgültig; das Buch als ganzes ist gut und aus scharfer und glücklicher Beobachtung heraus entstanden.

Leichtentritt, H., Geschichte der Motette. (Kleine Handbücher der Musikgesch. Herausgeg. von H. Kretzschmar. Band II). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.

Das „kleine" Handbuch umfaßt mit Register 453 Seiten, etwas reichlich viel. Aber wo kürzen? Des Stoffes ist eine übergroße Fülle . . . Die sorgfältige Untersuchung Leichtentritts endet mit der Zeit J. S. Bachs. Das erklärt sich leicht daraus, daß die Form von der Zeit ab keinen neuen Entwicklungslauf durchmessen hat. Auf Einzelheiten an dieser Stelle einzugehen, ist unmöglich. Die Darstellung ist klar und übersichtlich, und so kann das fleißige Werk auch denen nachdrücklich empfohlen werden, die an Büchern streng wissenschaftlicher Fassung im allgemeinen vorüber zu gehen pflegen.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Götze, G., u. Köhler-Wümbach, Sammlung von Chorgesängen für den Gesangunterricht an Lehrerbildungsanstalten. Berlin, Vieweg.

I. Band (Vorstufe). Drei- und vierstimmige Gesänge für die unteren Klassen.

II. Band. Weltliche Lieder (namentlich Volkslieder) für Männerchor.

III. Band. Geistliche und weltliche Männerchöre.

Die Sammlung ist eine der besten, vielleicht die beste, welche wir für den angegebenen Zweck kennen.

Lied, Spiel und Tanz. Eine Auswahl klassischer und moderner Kompositionen. Mit biographischer Einleitung von Dr. *Vancsa*. Leipzig, Bosworth & Co.

Ein prächtiges Geschenkwerk.

Für wenige Mark viel Gutes in Kompositionen von Bach, Boccherini, d'Ambrosio, Reinecke, Raff, Hans Hermann, Borodine, Cui, Rachmaninoff, Tschaikowsky, Schütt u. a. Ausstattung lobenswert.

Schletterer, Musica sacra. Band I. 2. Auflage. München, Becksche Verlagsbuchhandlung. Preis geb. 3 M.

Die prächtigen Chöre im strengen Kirchenstile aus alter und neuerer Zeit verdienen weiteste Verbreitung.

Scherrer, Heinr., Deutsche Volkslieder und Balladen zur Gitarre (oder Klavierbegleitung). München, Callwey.

Viele Leser werden die alten Lieder von dem vortrefflichen Münchener Lautensänger *Robert Kothe* gehört haben und mit mir übereinstimmen, daß die Lieder nur mit Gitarrebegleitung ihre volle Schuldigkeit tun und daß ein vorzüglicher Vortragskünstler — der auch immer schon Talent hat — dazu gehört, so überraschende Wirkungen zu erzielen, wie es Herrn *Kothe* gelingt. Der ganzen Richtung muß man vom Standpunkte der Hausmusik sympathisch gegenüberstehen.

Zuschneid, Karl, Kgl. Musikdirektor in Mannheim, Neuer Liederhort. 300 Lieder und Gesänge für gemischten Chor zum Gebrauch in Schulen, Vereinen und geselligen Keisen. Gütersloh, Verlag von C. Bertelsmann. Preis 1,50 M, geb. 1,80 M, 10 Ex. geb. 15 M.

Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen, und *Karl Zuschneid* bringt vieles und vielerlei: Religiöse Gesänge für alle Zeiten des Kirchenjahres und alle kirchlichen Handlungen. Choräle, auch solche von Bach, Fragmente aus Oratorien und Kompositionen der besten Meister wechseln ab mit einer großen Reihe von weltlichen Liedern für alle nur denkbaren Lebensverhältnisse. Neben den altbekannten Volks- und Meisterliedern stehen auch Gesänge neuerer Komponisten, der Herausgeber selbst hat eine stattliche Zahl eigener Lieder beigefügt. Wir empfehlen das Buch.

Drömann, Chr., Pastor zu Eltze (Hannover) und **Röckel, R.**, Rektor in Hildesheim, 30 Lieder von Paul Gerhardt, Johann Rist und Christian Keimann mit ihren Gemeindemelodien. Im Jubiläumsjahr 1907 für Frauen- und Schülerchor dreistimmig bearbeitet und herausgegeben. Gütersloh, Verlag von C. Bertelsmann. Preis 60 Pf., 10 Ex. 5 M, 50 Ex. 20 M.

Die 30 Lieder von Paul Gerhardt, Rist und Keimann liegen nun neben der Ausgabe für vierstimmige gemischte Chöre auch in einer dreistimmigen Bearbeitung vor. Das Heftchen sei den Frauenchören und Schülerchören empfohlen.

Lyra, Justus Wilhelm, Dreistimmige Motetten für Frauenchor (bezw. Knaben- und Männerchor) komponiert. Aus dem Nachlaß herausgegeben von *Wilhelm Herold*. Heft 1: Dreizehn Motetten auf die Sonntage vor und in den Fasten, sowie für Karfreitag und die beiden Ostertage. Mit Porträt. Gütersloh, Verlag von C. Bertelsmann. Preis Partitur 1,50 M, Stimmen à 50 Pf., gemischt 20 Ex. für 8 M, 50 Ex. für 17,50 M, 100 Ex. für 30 M.

Die Motetten, welche in diesem Heft veröffentlicht werden, sind zunächst für dreistimmigen Frauenchor gedacht. Jedoch eignen sich nicht wenige auch für Männerstimmen, die meisten ebenso für Knabenstimmen. Es finden sich einfache, leicht ausführbare Motetten neben solchen, die kontrapunktlich reich gestaltet an die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen größere Anforderungen stellen.

Weingartner, Musikalische Walpurgisnacht. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Werkchen, das wir schon im Kunstwart lasen, ist eine nicht immer harmlose Verspottung der modernsten Musikrichtung. Aber auch ältere Komponisten bekommen in übermütiger Laune etwas ab, oft werden sie durch diesen Humor in ihrem tiefsten Wesen charakterisiert. Jedenfalls liest jeder das Buch gern, der „Spaß versteht". Ernst Rabich.

Briefkasten.

Frau lic. theol. E. F. in G.:

Für den bezeichneten Zweck eignen sich die gefälligen Thüringer Dorflieder, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponiert von *Fr. Max Anton*, Leipzig, Verlag von Otto Junne, insbesondere No. 5 (Sonntagmorgen). Preis aller Lieder zusammen 2 M.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang. 1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. November 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

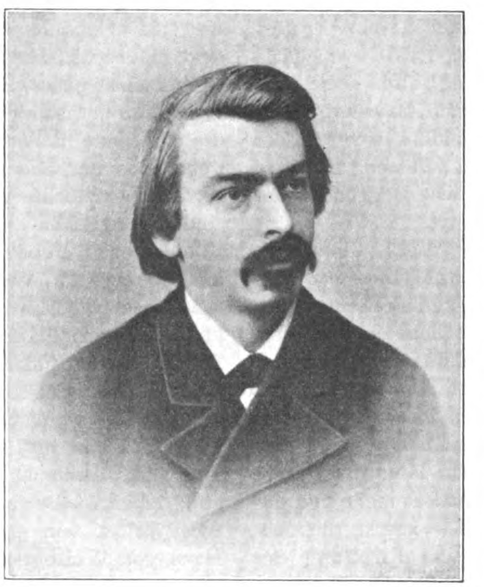
Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Hans von Wolzogen.

Zu seinem 60. Geburtstage — 13. November 1908.

Von **Erich Kloss.**

Unter allen, die sich zu den näheren Freunden, geistigen Genossen und Jüngern Richard Wagners rechnen durften, hat wohl kaum einer dem Meister so nahe gestanden, wie *Hans Paul Freiherr von Wolzogen*, dessen 60. Geburtstag am 13. November d. J. bevorsteht. Brachten wir im vergangenen Jahre im Oktober dem andern edlen Paladin Bayreuths und des Hauses Wahnfried, dem Wagnerbiographen *Carl Friedrich Glasenapp* hier einen bescheidenen Zoll der Huldigung dar, so geziemt es heute, nun dessen zu gedenken, der als Künder der Wagnerschen Kunst- und Weltanschauung, als Prediger seiner Lehre, als Erklärer seiner gewaltigen Wort- und Tonsprache dies edle Amt nun seit mehr denn 30 Jahren in so beredter und doch so still-bescheidener Weise ausübt.



Hans von Wolzogens äußerer Lebensgang deckt sich ziemlich genau mit seiner inneren Entwicklung, die ihn schon früh zu Wagner — selbst im lokalen Sinne; — führte.

In Potsdam als Sohn eines höheren Beamten, des späteren Intendanten der Großherzoglich Mecklenburgischen Hofoper zu Schwerin Alfred Freiherrn von Wolzogen, geboren, besuchte der Jüngling die Gymnasien zu Berlin (Werdersches Gymnasium), zu Breslau und zu Schwerin, wo er 1868 die Abiturienten-Prüfung bestand. Dann begab er sich an die Universität Berlin, um vergleichende Sprachwissenschaft, Geschichte, Philosophie und deutsche Literaturgeschichte zu studieren. Hier in Berlin war es auch, wo der junge Student zum ersten Male zur Feder griff, um in dem damals eben erst begründeten „Musikalischen Wochenblatt“

einen Aufsatz „Zur Kritik der Meistersinger“ zu veröffentlichen. So kam er in das Gebiet des Wagnertums, das er fortan nicht mehr verlassen sollte.

Schon 1872 hatten ihn seine Sprachstudien darauf geführt, den „Beowulf“ zu übersetzen, worauf dann Übertragungen des „Armen Heinrich“ von Hartmann von der Aue und ferner solche der „Edda“, der „Bacchantinnen“ des Euripides, der Tragödien des Äschylus u. a. m. folgten. Diese Übersetzungen geschahen für die Reclamsche Universal-Bibliothek.

Wolzogens erste Schrift über Wagner erschien 1876; es war der seitdem vielfach aufgelegte „Thematische Leitfaden“ durch Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. Diesem folgten dann noch solche über „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“. Mit diesen Leitfäden war die Grundlage geschaffen für alle später erschienenen ähnlichen „Führer“ durch Wagners Musik und Dichtung.

Der Meister selbst, aufmerksam geworden auf den geistvollen und vielversprechenden Jünger, berief diesen ganz zu sich nach Bayreuth; es ist nicht zu verwundern, daß es Wagner auch hier verstand, den rechten Mann an die rechte Stelle zu setzen. Hans von Wolzogen war der erste, der im Gegensatze zu den früheren und frühesten, sogenannten bloß „musikalischen“ Wagnerianern, das Wesen der Wagnerschen Kunst in ihrer ganzen Größe und damit den eigentlichen Bayreuther Gedanken richtig erfaßte. Und in den Dienst dieses Gedankens stellte er fortan seine eigenartig-hochgerichtete schriftstellerische Begabung.

Schon Franz Liszt hatte es stets für eine Notwendigkeit erachtet, daß zwischen dem Wagnerschen Kunstwerk und dem Publikum eine vermittelnde Stimme sich erhebe. Liszt war es auch, der den 1878 ganz nach Bayreuth übergesiedelten jungen Freund veranlaßte, sich mit der Behandlung der Leitmotive zu befassen. So ward Hans von Wolzogen der eigentliche Begründer der sogenannten Motivwissenschaft.

In jener Zeit entstanden die Werke „Poetische Lautsymbolik“, der „Nibelungen-Mythos in Sage und Literatur“, „Die Sprache in Wagners Dichtungen“ und ähnliches. Die Wolzogenschen Schriften erschienen meist zuerst in den damals begründeten „Bayreuther Blättern“, als deren Herausgeber und Redakteur Hans von Wolzogen noch heute eine segensreiche Wirksamkeit entfaltet. In diesen Blättern war es auch, wo er den Kampf eröffnete für die Reinhaltung der deutschen Sprache und des deutschen Stils. Hier erschienen zuerst die Abhandlungen über „Verrottung und Errettung der deutschen Muttersprache“, das „Prinzip der neuhochdeutschen Orthographie“, „Zeitungsdeutsch“, „Geschichte und Gesetze der deutschen Rechtschreibung“ usw.

Auf diesem Gebiete der Reinigung des deutschen Schreibstiles hat Wolzogen ungemein ersprießlich und nützlich gewirkt, so daß er selbst in einem Aufsatz „Von der Walstatt der Sprachverrottung“ unlängst das erfreuliche Bekenntnis ablegte: „Ich glaube zu bemerken, daß nicht nur die Aufmerksamkeit auf die Behandlung der Sprache jetzt mehr als früher erweckt wird, sondern daß sie wirklich auch mehr als früher erwacht ist. Ja, nicht dies allein: es scheint mir ein stärkeres Sprachgefühl, ein Drang sowohl nach einem mehr künstlerischen, als auch nach einem mehr deutschen Ausdruck bereits bei unsern heutigen Schriftstellern bis in die Zeitungen hinein vorhanden zu sein und jedenfalls in Achtung zu stehen.“

Diese Sprach-Artikel Wolzogens fanden stets den besonderen Beifall Richard Wagners, der ihm u. a. beim Erscheinen eines solchen Aufsatzes einmal schrieb: „Aber liebster Freund, wir nehmen uns heute wieder ganz vortrefflich aus! Ich sage ‚heute‘, — weil ich soeben erst wieder im Druck aus Ihrem Sprachartikel las. Welche Freude macht mir das, Sie bei mir zu haben!“ —

Wie die Bestrebungen auf dem Gebiete der Reinhaltung und Veredelung der deutschen Sprache so steht ja auch die Beschäftigung mit der Schopenhauerschen Philosophie und deren Zusammenhang mit der späteren Wagnerschen Kunstlehre und dem Bayreuther Gedanken in engster Verbindung bei dem Wirken Hans von Wolzogens. In dieses Gebiet gehören die Schriften „Unsere Zeit und unsere Kunst“; „Das Vermächtnis Lessings“; Was ist Stil?“; „Wagner und die deutsche Kultur“ und vor allem „Die Religion des Mitleidens“ und „Richard Wagner und die Tierwelt“. Deutschtum und Christentum sind die Ideale, für die Wolzogen in Ausübung der Jüngerschaft unseres Meisters kämpft, und von diesen Gedanken ist seine ganze Tätigkeit getragen. In diesem Sinne ist auch sein Eintreten für die Regeneration der Schauspielbühne auf Grund der Gesetze für eine echte Volksbühne aufzufassen. Hier sind die Arbeiten „Die Idealisierung des Theaters“, „Vom idealen Publikum“ usw. zu nennen. Er selbst hat an eigenen Werken zur Veredelung der Erheiterungskunst beigetragen: „Das Schloß der Herzen“ (nach Flaubert), „Der Meermann“, ein paar Schelmen- und Fastnachtsstücke und schließlich die Dichtung zu Eugen d'Alberts vielgegebener Oper „Flauto solo“. Auch eine reiche Anzahl lyrischer Dichtungen ist im Laufe der Jahre erschienen: diese sind jetzt zusammengefaßt unter dem Titel „Glaube und Leben“. (Berlin, Verlag Schuster & Loeffler.) Aber selbst sein eigenes poetisches Wirken stellt Hans von Wolzogen gern und freudig meist in den Dienst des Großen, dem er sein Leben geweiht. Aus der Zahl dieser dem Bayreuther Werk gewidmeten Gedichten geben wir eine Probe; es ist eine poetische Ansprache, die der Autor am Schlusse

der Festspiele von 1902 an die Künstler-Versammlung richtete; sie wird gerade in den Thüringer Landen gut erfaßt werden:

Dem Deutschen sind die Berge heilig,
Nur was erhaben, dünkt ihm schön;
Im Tale sind wir tausendteilig,
Doch einig sind wir auf den Höh'n!

So steigt der Sagen alter Kaiser
Aus seines Berges tiefem Grund
Zum heil'gen Gipfel des Kyffhäuser
Und feiert seiner Völker Bund.

So ragt der Hermann, unerschrocken
Vor Rom, auf seiner Teutoburg.
Ja, selbst die Hexen sind am Brocken
Berggläubig — eine Nacht hindurch.

Zuletzt, daß aller Spuk zerstiebe,
Blickt auf zum kunstverklärten Bau,
Der Luthers Glauben eint der Liebe
Elisabeths, der heil'gen Frau. —

Das sind der Deutschen Hochaltäre,
Die weithin leuchten durch die Zeit,
Da geben sie dem Gott die Ehre,
Der sie zum Höhenvolke weiht. —

Auch uns vereint in Deutschlands Mitten
Ein Hügel, der uns heilig ward,
Und wer ihn fromm hinaufgeschritten,
Der fand ein Sinnbild deutscher Art.

Aus Tiefen steigt der Drang nach oben, —
Das junge Licht besiegt die Nacht, —
Ob auch Dämonen uns umtoben,
Wir glauben die Erlösungsmacht.

Doch wie die Bilder sich gestalten,
Ein Sinn ist allen einverleibt:
Ihr sollt das Hohe heilig halten
So wahr ihr Bergverehrer bleibt.

Was hülf's, den Berg zur Tiefe tragen?
Denn Tal bleibt Tal — die Höhe schwand!
Die Gipfel nur, die einsam ragen,
Die schau'n und schützen Volk und Land.

Das Viele ist der Niedrung eigen,
Der Höhe gibt das Einz'ge Wert;
Dem Himmel näher müßt ihr steigen,
Wenn ihr Erhabenes verehrt.

Die Flut der Zeiten spült von hinnen
Was bunten Spieles drunten prangt;
Doch ruhig steh'n die reinen Zinnen:
Die Burg der Treue, die nicht wankt.

Zum Richtpunkt soll die Höhe taugen,
Wenn ihr euch in die Welt zerstreut:
So haltet immer euch vor Augen
Den heil'gen Hügel von Bayreuth.

Ist es nicht die Stimme eines deutschen Idealisten, eines echten Gralsritters, eines Mannes von edelster, höchst vergeistigter und abgeklärter Weltanschauung, die wir hier vernehmen? Ein solcher mußte kommen, um uns Jüngeren in die Tiefen des Bayreuther Werkes und der Wagnerschen Kunst- und Weltanschauung einzuführen und ein machtvoller Prediger des Wortes seines Meisters zu werden. Auf das Tiefste erfüllt von dem Geiste des Werkes, dem er dient, lehrt uns der Hüter immer aufs neue, diesen Geist zu pflegen und nicht zu dulden, daß unsere edelsten und höchsten deutschen Kunstwerke, zumal das weihevollste aller Festspiele, aus dem Bereiche der Höhe herabgerissen werden, wofür sie ihr Schöpfer einzig bestimmt hat. Dies ist im letzten Grunde Anfang und Ende des Bayreuther Gedankens, ist der Angelpunkt des ganzen Verständnisses der Bayreuther Idee in ihrer vollkommenen Reinheit. Hans von Wolzogen vertritt diese so früh und tiefverständnisvoll erfaßte Idee seit dreißig Jahren unbeirrt in einer Welt, die noch heute oft verständnislos der reinen Kunst und seinem Schöpfer gegenübersteht. Von diesem Geiste erfüllt ist auch jene Schrift, die als das Muster einer Künstlerbiographie hier noch am Schlusse nachdrücklich erwähnt und empfohlen sei: es sind Wolzogens „Erinnerungen an Richard Wagner". (Leipzig, Philipp Reclam.) So allein, d. h. von der Bergesspitze, von einem erhabenen Standpunkte aus, welcher der Größe und dem hohen Werte des Objekts entspricht, müssen die Lebensbeschreibungen unserer Großen gehalten sein, zumal diejenige Richard Wagners, dessen Kunst- und Lebenswerk in unserm Hans von Wolzogen einen so einzig-recht vorbestimmten Bekenner und Künder gefunden hat.

Russische Musik und russische Tondichter.

Von **August Wellmer**-Berlin.

Ein Blick auf die Entwicklung russischer Literatur und Kunst dürfte heute allgemeineres Interesse erregen. Wir wollen in nachfolgender Darstellung speziell über russische Musik und deren Hauptvertreter reden und die rapiden Fortschritte erkennen, die gerade das musikalische Rußland von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute gemacht hat. Indes, wie überall, gingen auch hier literarische und musikalische Entwicklung Hand in Hand. Es ist ein alter z. B. von Jordan in seiner Darstellung der russichen Literaturgeschichte aufgestellter Satz, daß die russische Literatur kein inländisches, sondern ein aus dem Auslande herübergepflanztes, exotisches Gewächs, sei. Jedenfalls läßt sich nicht in Abrede stellen, daß Rußlands literarische Tätigkeit sich erst bemerkbar machte, als es mit dem zivilisierten westlichen Europa in Berührung kam. Die Folge war freilich, daß mit dem Tode Peter I., der sich bemüht hatte, seinem Volke die europäische Kultur aufzuzwingen, die alte, eigenartige russische

Volksdichtung aufhörte und der modernen Kunstdichtung Platz machte. Wenn Katharina II. die einheimische Literatur zwar öffentlich protegierte, so wandelten die Poeten doch am liebsten in den Bahnen Rousseaus, Diderots und anderer französischer Dichter. Allerdings ließ sich das National-Russische nicht ganz beiseite schieben. So gewinnt, um nur dies eine anzuführen, Katharinas berühmter Hofdichter Dershawin, dessen Oden sehr gefeiert wurden, dessen berühmteste Ode „An Gott" aber ganz in Rousseaus Manier gehalten ist und sich als ein Stück kalter Rhetorik darstellt, nur da an Bedeutung, wo er das National-Russische trifft, so in seinen Siegesoden an Suworow und andere russische Feldherren. Wenn dieser Dichter indes einmal begeistert ausrief: „O Rußland, mache nur einen Schritt vorwärts und die ganze Welt ist dein!" — so hat er, die Elemente und Ansätze zu aufblühenden Kulturverhältnissen in seinem Volke wohl gewahrend, bis zu einer gewissen Grenze sich als ein wahrer Prophet erwiesen. Denn die hergebrachte Meinung, daß es dem russischen Volke an Ideal-Sinn, wie an Intelligenz fehle, daß es daher wenig Sinn für Philosophie und Poesie bekunde, daß die Wissenschaften und Künste in diesem ganz oder halb barbarischen Volke brachlägen, auch aus politischen Gründen sich nicht hervorwagten, ist durch Rußlands große Kulturträger immer mehr beseitigt worden. Sowohl reproduzierend wie schaffend ist man auch hier auf geistigem Gebiet zu einer bewundernswerten Selbständigkeit gekommen und vieles, was russische Dichter schufen, ist zu europäischem Ruf gelangt und gereicht der Weltliteratur zur Zierde.

Wie mit der dichterischen, steht es auch mit der musikalischen Entwicklung in Rußland. Man rühmte früher wohl oft, gleichsam als das eigentliche Merkmal der russischen Musik, die derselben, und namentlich dem russischen Liede, eigentümliche, anheimelnde Melancholie. Gewiß ist diese ein Grundzug des altrussischen Liedes. Aber zu welcher inneren Freiheit, zu welcher Selbständigkeit hat sich die gesamte Tonkunst gerade in Rußland, besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, entfaltet! Kommt nun hier die der slavischen Rasse eigene, große musikalische Begabung einerseits zur Erscheinung, so zeigt sich andererseits, wie bei der gesamten literarischen Entwicklung des Landes, doch auch der große und fruchtbringende Einfluß des Auslandes, insonderheit des deutschen Geistes. Kein namhafter russischer Tondichter ist an Deutschland gleichgültig vorübergegangen; nein, alle haben aus dem tiefen Born deutschen Gemüts- und Geisteslebens geschöpft, ja die meisten machten ihre Studien in deutschen Landen, bei deutschen Meistern und übertrugen so deutsches Tonempfinden, wie deutsche Schulung nach Rußland, wie sie ihrerseits wiederum manchem deutschen Tondichter mancherlei eigenartige Anregung gaben. Die Musik erwies sich auch hier als ein mächtiges Bindeglied zwischen Volk und Volk, und Rußland steht auf diesem edlen Gebiet neben anderen Nationen heute ruhmreich da.

An der Spitze derjenigen Künstler, welche an der ungemein glücklichen Entwicklung der Musik in Rußland und an dem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts besonders hervortretenden Aufschwunge derselben den Hauptanteil haben, steht *Dimitri Bortnianski* (1751—1825), der größte Kirchenkomponist seines Vaterlandes, der Reformator des russischen Kirchengesanges. Wer kennt nicht seine große Doxologie, seine herrliche Motette „Du Hirte Israel" oder sein weltbekanntes, in den preußischen Zapfenstreich aufgenommenes geistliches, choralartiges Lied „Ich bete an die Macht der Liebe"? Bortnianski machte zunächst seine Studien bei Galuppi, einem Schüler des vortrefflichen Kirchenkomponisten der sogenannten 2. venetianischen Schule, Antonio Lotti, der durch seine Messen, seine Duette, Terzette und Madrigale noch heute berühmt ist. Galuppi wirkte in London, Petersburg und später als Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, wohin ihm Bortnianski zur Vollendung seiner Studien folgte. Es erklärt sich hieraus, daß in mehreren seiner vorzüglichsten, äußerst sangbaren ausdrucksvollen Werke die italienische Tonkunst eine selbständige Fortsetzung gefunden hat. Mit ausgezeichneter Schulung geht bei Bortnianski originelle, reiche Erfindung Hand in Hand. Der Geist slavischer Musik ist bei ihm mit dem der altitalienischen auf der Basis des griechisch-katholischen Kirchengesanges, der im russischen Gottesdienst eine weitumfassende Rolle spielt, zu selbständiger Neubildung wunderbar vereint. Bortnianski wurde 1779 zum kaiserlichen Kapellmeister in Petersburg ernannt und gab dem Hofkirchenchor eine neue Gestalt. Er wählte die besten Stimmen des Landes aus, vermehrte die Zahl der Sänger und hob den Chor zur höchsten künstlerischen Bedeutung, die vorbildlich für das ganze Land wurde.

Die weitere Pflege dieser Reform ließ sich Bortnianskis Nachfolger *Alex. von Lwoff* (1799 bis 1870) angelegen sein. Als hoher Militär und Adjutant des Kaisers Nikolaus ward er Direktor der Hofsängerkapelle. Er war ein tüchtiger Violinist, auch als Quartettspieler sehr geschätzt, komponierte verschiedene Werke für Violine und außer Opern viele Chorgesänge und Psalmen. Auch harmonisierte er alte russische Kirchengesänge und schrieb eine Abhandlung „Über den freien und nicht symmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges". Am berühmtesten ist er als Komponist der kraftvollen und schwunghaften russischen Volkshymne geworden.

Diesen beiden Männern schließt sich *Michael*

Glinka (1803—1857) als Reformator auf einem anderen Gebiete russischer Musik an. Er war ein Neffe zweier berühmter Schriftsteller, des Fedor und des Sergej Glinka, wurde im Adelsinstitut in Petersburg erzogen, studierte zugleich bei dem Violinisten Böhm und widmete sich bald ganz der Musik. 1830 ging er nach Italien, um musikalische Studien zu treiben und seiner angegriffenen Gesundheit zu leben. Nach seiner Rückkehr hielt er sich in Berlin auf (1834), um bei dem berühmten Lehrer des Kontrapunkts Dehn weitere Studien zu machen. Er wandte sich dann der spezifisch russischen Musik zu und eröffnete mit seiner Oper „Das Leben für den Zaren" (1836), sowie mit seiner Bearbeitung russischer Nationaltänze für Orchester die Epoche einer nationalen Musik. Glinka war der erste, der die neuere national-russische Richtung in der Tonkunst einschlug. 1856 kam er zum zweiten Mal nach Berlin, um neue musikalische Anregung zu empfangen, starb hier aber schon am 15. Febr. 1857.

Wir wenden uns nun dem russischen Tondichter zu, der nicht nur einer der genialsten Klaviervirtuosen seiner Zeit, sondern auch einer der vielseitigsten Komponisten war. *Anton Rubinstein* (1829—1894). Als Klavierspieler gehörte er zu den berufensten Meistern seines Instruments und nahm neben Liszt, Klara Schumann, H. von Bülow u. a. eine ganz hervorragende Sonderstellung ein. Das Bemerkenswerte an seinem Klavierspiel war für den, der das Glück hatte, ihn zu hören — wie Schreiber dieser Zeilen —, außer seiner staunenswerten Technik vornehmlich jene geniale Inspiration, jene Unmittelbarkeit des Vortrages, welche ihn zu einem der größten Dichter auf dem Klavier machte. Diese seine dichterische Phantasie und der poetische Zauber seines Spiels rissen die Zuhörer im Fluge mit fort. Die Subjektivität des Spielers trat überall in den Vordergrund und jede Interpretation eines Tonwerkes erhielt durch ihn, für den bestehende Traditionen nicht existierten, eine subjektive Färbung; es entstand gleichsam alles von neuem unter seinen Händen. Rubinstein hat selbst viel komponiert. Klavierstücke, Lieder, Oratorien, Opern, Sinfonien erschienen in großer Anzahl; Lieder, wie „Es blinkt der Tau" oder „Der Asra", wie die schönen Duette sind Perlen der Gesangesliteratur. Und wie Treffliches hat der Meister uns z. B. in seiner Sonate F-dur op. 41, in seinen Streichquartetten, in seinem Trio für Klavier, Violine und Violoncello, in dem uns das Adagio geradezu bezaubert, hinterlassen! Besonders groß aber steht er in seiner Ozeansinfonie vor uns. Sie ist ein eminentes Tongedicht, höchst phantasievoll und reich an musikalischen Schönheiten. Hier rückt der Komponist sozusagen in die Sonnennähe Beethovens. Auch große Chorwerke, sogenannte „geistliche Opern", wie „Der Turmbau zu Babel", „Das verlorene Paradies", „Sulamith, ein biblisches Bühnenspiel nach dem Hohenliede Salomos", schuf er, ferner die Opern „Feramors", „Die Makkabäer", „Nero", „Dämon", Werke voll schöner melodischer Motive, wundervoller, meisterhafter Instrumentation und oft zündender Dramatik. Man kann Rubinstein zwar nicht als spezifisch national-russischen Komponisten bezeichnen, da er im weitesten Sinne zu den internationalen Musikern zu rechnen ist, immerhin aber war er als Kapellmeister der russischen Oper und Direktor des Kaiserlichen Konservatoriums zu Petersburg mit dem Musikleben Rußlands eng verknüpft und erwarb sich um die Förderung desselben große Verdienste.

In ähnlicher Weise wirkte sein jüngerer Bruder *Nikolai Rubinstein* zu Moskau als Begründer und Direktor des dortigen Konservatoriums, sowie als Dirigent der „russischen musikalischen Gesellschaft". Er hatte seine Studien in dem berühmten Kullakschen Musikinstitut in Berlin gemacht und hatte sich bald den Ruf eines ausgezeichneten Klavierspielers erworben.

Von neueren russischen Musikern ist *Karl Davidoff* (1838—1889), der bekannte Violoncello-Virtuose zu erwähnen, dessen schöner und edler Ton, verbunden mit geist- und geschmackvollem Vortrag, vollendete Durchbildung verriet.

Eine ganze Gruppe jüngerer Tonsetzer schlug mit Begeisterung die Richtung von Berlioz und R. Wagnar ein. So fußte einer der Hauptrepräsentanten der neueren national-russischen Oper, *Alexander Dargomyzski* (1813—1869) ganz auf Wagnerschen Prinzipien und seine Oper „Esmeralda" hatte in Moskau einen glänzenden Erfolg. Ähnliche Werke folgten. „Der steinerne Gast" nach Puschkin blieb unvollendet, wurde aber von Rimsky-Korsakoff, einem talentvollen Musiker und Nachahmer von Berlioz, und Cesar Cui, dem Vorkämpfer für R. Wagner und die neuere Musikrichtung in Rußland, einem begabten Komponisten und berühmten Musikkritiker, vollendet. An Dargomyzski schließt sich *Alexander Serow* (1820—1871) als Opernkomponist ebenbürtig an, aber als der begabteste Tondichter unter den jüngeren und der neuen Richtung mit Entschiedenheit folgenden Musikern ist in Rußland und weit darüber hinaus *Peter Tschaikowsky* (1840 bis 1893) hervorgetreten. Ein internationaler Künstler, wie A. Rubinstein, errang er gerade in Deutschland mit der Vorführung vieler seiner Werke die nachhaltigsten Erfolge.

Wir überblickten in diesem Zusammenhange die bedeutungsvolle Entwicklung der Tonkunst in Rußland in dem vorigen und letzten Jahrhundert, wie den staunenswerten Fortschritt derselben bis zu den letzten Dezennien. Wie einst der deutsche Meister Rob. Schumann dem Franzosen Berlioz in Leipzig den Boden bereitete und ihn in Deutschland einführte, so wird uns Deutschen, die wir auf

dem Gebiete der Kunst stets universell dachten und empfanden, alles, woraus der wahre Genius spricht, willkommen sein. Epigonenhafte, unkünsterische und ungesunde Auswüchse werden wir ebenso von unserm Kunstleben fernzuhalten suchen.

Kompositionsunterricht und moderne Musik.

Von **Stephan Krehl.**

II.

Mit der Feststellung dieser Vorgänge allein ist nun freilich unsrer Sache nicht gedient. Bis zu der Zeit, in der ein neues Genie ersteht und uns durch neue Wunderwerke neue Bahnen führt, können so und so viele strebsame junge Künstler, von der Zeitströmung fortgerissen, irre geleitet werden und verloren gehen. Pflicht der Schule, des Lehrers ist es, die Jugend vor den ihnen drohenden Gefahren zu warnen, auf sie einen günstigen Einfluß zu gewinnen und sie richtig zu leiten.

Ganz verfehlt wird das Beginnen sein, dies Ziel dadurch erreichen zu wollen, daß man die neuere Musik einfach verwirft und den Schüler nur in einer klassisch konservativen Schule selig zu machen glaubt. Damit muß man rechnen, daß die jungen Leute sich an eine musikalische Ausdrucksweise, die sie so häufig vernehmen, gewöhnen, und bis zu einem gewissen Grade an ihr Geschmack finden, selbst wenn dieselbe voll von Fehlern ist. Und es ist noch gar nicht gesagt, daß nur Fehler darin enthalten sind, weil nicht alles und jedes nach den Grundsätzen, die einst als unumstößlich galten, gehandhabt wird. Auch ein Unfehlbarkeitsdogma hat eine gute und eine schlechte Seite und in der neueren Musik gibt es neben der schlechten auch eine gute Seite.

Die Kunst wird bei der Erziehung dahin gehen, zu zeigen, wie in der jetzigen Tonkunst die Bahnen durcheinander laufen, wie man sich zum Teil vom rechten Wege entfernt, wie aber auch noch da, wo es bergab geht, wo scheinbar jeder Halt verloren ist, gute Stützpunkte sich vorfinden.

Als einen der Hauptvorzüge der neueren Musik möchten wir die Erweiterung der Form ansehen. Die schon von Beethoven angestrebte Verschmelzung von Sonatenform und Phantasie hat zweifelsohne in so manchem Fall zu einem sehr guten Ergebnis geführt. Es kümmert uns dabei nicht, ob ein Musikstück der absoluten Musik oder der Programmusik angehört Schließlich kommt es ja nur darauf an, daß das Musikstück vernünftig gebildet ist. Ob eine Sinfonie ein innerliches oder eine sinfonische Dichtung ein äußerliches Programm besitzt, gleichviel, beide Stücke sind uns willkommen, sofern sie nur musikalisch logisch gebildet sind. Da nun augenblicklich die Musik mit Überschriften, die Komposition nach Texten die beliebtere ist, so muß man streng darauf achten, daß die Tonreihen nicht direkt dem Text zu folgen versuchen, nicht einen Vorgang, eine Persönlichkeit der Überschrift gemäß illustrieren, sondern so sich anordnen, daß auch der, welcher von dem Titel, von dem Text nichts wissen will, rein musikalisch genießen kann, eine vernünftige Gestaltung empfindet. Nicht eben leicht ist es, neue Umbildungen der Grundformen, schön eigenartig gestaltete Übergangsformen entstehen zu lassen. Für den Kompositionsunterricht wird es eine dankenswerte Aufgabe sein, zur zielbewußten Übung in allerlei Zusammenstellungen Anleitung zu geben, doch sollen die Neuanordnungen nicht nur einseitig in der Orchestermusik Verwendung finden, auch die Kammermusik, die Klaviermusik, kurz jede Art Instrumentalmusik kann dieser Vorzüge teilhaftig werden. Mit der Überwindung der Schwierigkeiten, welche darin bestehen, bei der größeren Bewegungsfreiheit eine streng geordnete, natürlich musikalische Entwicklung nicht außer acht zu lassen, werden die Kräfte nicht unwesentlich gestählt werden. Die mit sentimentalen Klängen durchsetzte öde Stimmungsmusik, die Gefühlsduselei in Tönen, mit welcher manche Tonsetzer uns jetzt zu erfreuen glauben, hat man zu verlernen, dafür aber eine herzhaft gesunde Sprache zu erlernen.

Nächst der Erweiterung der Form ist die schon erwähnte Steigerung der technischen Fertigkeit eine lobenswerte erfreuliche Erscheinung in der neueren Musik. Aber auch hier heißt es Maß halten, eine Nebensächlichkeit nicht zur Hauptsache machen. Der Weg, den der Schüler zu beschreiten hat, ist reichlich mit Warnungstafeln zu versehen! Es ist nur zu natürlich, daß sich junge Leute von dem Orchesterraffinement moderner Kompositionen blenden lassen und das Heil der Kunst in einem äußerlichen, teilweise recht wenig haltbaren Glanze sehen. Da muß der Lehrer dem Schüler die Augen, welche geblendet waren, öffnen und ihn richtig sehen lernen. Die Aufmerksamkeit sei stets auf den Kern einer Sache, aber nicht auf deren Schale gerichtet.

Nicht selten wird der Schüler über die Forderungen, die ihm gestellt werden, über alles, was er zu tun und zu lassen hat, seufzen. Aber auch der Lehrer wird seine Sorge haben, den Schüler richtig zu beeinflussen, ihn zeitgemäß, natürlich musikalisch denken zu lernen. Sitzen doch oft beim Unterricht Schüler nebeneinander, von denen der eine schreibt, wie man vor 50 Jahren nicht mehr hätte schreiben

sollen, von denen der andere Sachen zu Papier bringt, die an Unverstand die tollsten Werke der Gegenwart zu überflügeln bestrebt sind. Nun heißt es die Mittel zu finden, um ersteren vorwärts zu treiben, letzteren zurückzuhalten.

Sinnwidrig und zwecklos ist es wohl, sich in einer musikalischen Ausdrucksweise, die einer vergangenen Zeit angehört, zu bewegen. Wer Themen erfindet, die in den Fortschreitungen, in den Harmonien, in den Begleitungen etwa den Sonaten von Clementi nachgebildet sind, den muß man zwingen, modern zu denken, sich musikalisch, wie es jetzt üblich ist, auszudrücken. Zweifelsohne hat der angehende Komponist, um eine Beweglichkeit in der Form zu erlangen, möglichst viele der bisher verwendeten reinen und Übergangsformen nachzubilden. Aber wohlgemerkt, die Formen allein sind nachzubilden; mit neuem, möglichst eigenartigem Inhalt müssen sie ausgefüllt werden. Man scheue die Mühe nicht, alle gewöhnlichen Wendungen zu vermeiden, alle abgenutzten Gemeinplätze beiseite zu lassen. „Meister ist Jeder und gleich ein Jeder den Größten und Besten, wenn er das Eigenste gibt, was er wie Keiner vermag.“ Den Menschen veranlassen, das musikalische Innenleben, welches in ihm ruht, zu offenbaren, in wohlgeordneten Sätzen musikalisch sprechen zu lernen, das heißt, ihm die Komposition lehren.

Während früher das Bestreben vorhanden war, aus den Motiven Sätze zu bilden, werden jetzt die Motive gar häufig nur nebeneinander gestellt, ohne daß eine innere Entwicklung vor sich geht, eine Steigerung erzielt wird. Es ist ein schnelles Umspringen in den Ideen, eine Art musikalischer Feuilletonstil, den man bevorzugt. Das ist wohl in einzelnen Fällen gut angebracht, bei Burlesken und scherzhaften Sätzen von bester Wirkung, der größere Teil der Kompositionen, namentlich diejenigen, in denen längere Themengruppen sich gegenübertreten und eventuell in Durchführungen in Verbindung kommen sollen, verlangt aber streng einheitlich aufgebaute, langatmige Melodien.

Niemand wird gute Melodien schreiben, der nicht die Begabung dazu besitzt. Letztere muß aber in sorgsamster Weise zur Ausbildung gelangen. Es bedarf einer angestrengten, andauernden Übung, um schöne einheitliche Sätze entstehen lassen zu können. Wie der Virtuos immer und immer wieder technische Studien, um seine Fingerbeweglichkeit zu erhalten und zu fördern, vorzunehmen hat, so ist es Pflicht des Kompositionsschülers, Versuche in der Melodiebildung in größter Zahl herzustellen. Kommt es doch für ihn darauf an, in der musikalischen Sprache aller der Mittel, die sich ihm bieten, Herr zu werden.

Die Lehre von der Melodie ist noch in anderer Art, als es bisher geschehen ist, zum Spezialstudium zu wählen. Daß man diesem Gebiet etwas wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, geht schon aus der nur in geringem Maße zur Verfügung stehenden Literatur hervor. Und doch genügt es nicht, zu wissen, wie durch Aneinanderreihen von Motiven die Sätze entstehen. Aufgabe der Melodik ist es auch, zu zeigen, wie die Tonreihen nicht nur nach dem Gehalt eines Musikstückes, für welches sie bestimmt sind, sondern auch nach dem Charakter des Instrumentes, durch welches sie zum Vortrag gelangen, ein anderes Aussehen bekommen müssen. Aller harmonischen und rhythmischen Errungenschaften ist dabei zu gedenken. An Variierung von Sätzen läßt sich trefflich demonstrieren, wie anders Sprünge als Schritte wirken, welche Kontraste sich aus den Umkehrungen ergeben, ob Verlängerung oder Verkürzung der Takte, metrische Wechsel sich mehr für lyrische oder dramatische Themen eignen. Kurz, einer Fülle von Kleinigkeiten, die sich aber doch im gegebenen Falle als bedeutsam erweisen können, ist Beobachtung zu schenken und ihrer Verwendbarkeit nachzuspüren.

Wie die Melodiebildungslehre verträgt die Lehre vom freien Satz eine liebevollere Behandlung. Man nimmt gar häufig an, daß der, welcher den strengen Satz leidlich beherrscht, auch sofort mit dem freien Satz richtig umzugehen weiß. Erfahrungsmäßig bereitet aber der freie Satz auch begabten Schülern viele Schwierigkeit. Leider vermissen wir hier gleicherweise Werke, welche systematische Anleitung zur Behandlung und Darstellung des Stoffes geben. Und doch wäre es so wünschenswert, daß die Einzelbearbeitung das Verständnis für die Feinheiten freibewegter Stimmen förderte.

Wenn also die Forderung gestellt werden muß, daß die Kompositionslehre durch Eingehen auf die Umbildungsbestrebungen in den Formen, durch richtige Würdigung der technischen Fertigkeiten und Ausbildung der Melodik wie der Lehre vom freien Satz sich vollständig der neueren Tonkunst anpaßt, so wird damit noch lange nicht zugegeben, daß an den vorbereitenden Disziplinen alles in bester Ordnung, eine Wendung zum Besseren nicht möglich sei.

Mit lebhafter Freude würde man es allseitig begrüßen, wenn die Lehre von der Melodie wieder mehr Beachtung fände, die Jugend sich mit größerer Begeisterung dem Studium der Sätze hingeben wollte. Wie soll es aber möglich sein, mit Erfolg Neubildungen entstehen zu lassen, wenn die Vorbereitung zur Komposition, die Abhandlung über Harmonielehre und Kontrapunkt, nicht in Übereinstimmung mit dem heutigen Stand, der Musik geschieht? Wird doch ein Schüler schwerlich in das richtige Verhältnis zur fortschrittlichen Harmonie treten, wenn er aus einem Buch, welches vollständig außer Verbindung mit der neueren Musik steht, seine Kenntnisse gezogen hat. Solange nicht die Tonarten mit all den Freiheiten,

die ihnen jetzt zuteil werden, zur Erklärung kommen, wird es auch nicht möglich sein, ihnen die für die Neuzeit charakteristischen weitherzigen Kadenzen zu entlocken. Was soll uns heute noch die falsche Behauptung, daß der f-Moll-Akkord, der h-Moll-Akkord oder der d-Dur-Akkord und as-Dur-Akkord innerhalb einer c-Dur-Kadenz eine Modulation bedeute? Wozu die widersinnige Lehre von den Klängen der Molltonart, die Angabe, daß der Akkord der dritten Stufe zunächst ein übermäßiger Dreiklang sei? Oder haben wir wirklich die Kenntnis von den Kirchentonarten, welche viele Lehrbücher mit Stillschweigen übergehen, nicht nötig?

Der Fehler so mancher „praktischen Harmonielehre" ist es, daß in ihr eine Musik, die außer Zusammenhang mit der Praxis sich befindet, gemacht wird. Hochwillkommen sind alle Schriften, in denen Analysen gegeben werden, deren Aufgaben zur Stärkung des melodischen Empfindens beitragen.

Beim Studium des Kontrapunkts ist es gleicherweise sehr lästig, nach einem Buch zu arbeiten, in dem vom Rhythmus und seinen Eigenarten nicht gesprochen wird, das aber dafür nur hemmende Bestimmungen über verdeckte Quinten und Oktaven, denen die Praxis keine Beachtung schenkt, zur Sprache bringt.

Zum Glück beginnt sich eine neuere Richtung in allen Ländern gegen so veraltete Lehrmethoden aufzulehnen. „Es ist zeitgemäß und zweckmäßig, den Schüler nach Möglichkeit fernzuhalten von der Gewöhnung an die Starrheit und Einförmigkeit des alten kontrapunktischen Stils, wie ihn die Lehrbücher der großen Meister des Kontrapunkts des 17., 18. und 19. Jahrhunderts uns hinterlassen haben, deren Beispiele bei weitem nicht immer einwandfrei, wohl aber in manchen Fällen recht anfechtbar sind, und kaum dazu dienen dürften, dem Schüler den vollen Glauben an deren strengen Stil und reinen Satz, sowie an deren gewissenhafte Befolgung der ihren Beispielen vorangehenden strengen Gebote und Verbote beizubringen und zu erhalten. Es muß dem Schüler der Übergang von dem Zwangverfahren für die Erlernung des strengen Kontrapunkts nach altem Muster zur Erwerbung und Anwendung eines freien Kontrapunkts, wie er in der heutigen Instrumental- und Vokalmusik gebräuchlich ist, erleichtert und geebnet werden." So äußert sich Julius Johannsen in der Vorrede zu seinem strengen Kontrapunkt. Und in gleicher Weise fordert Felix Dräseke, daß die polyphone Schreibweise nicht hinter der Entwicklung der gesamten Kunst zurückbleibe, sondern mit dieser Entwicklung im Einklang fortschreite und sich selber entfalte und vervollkommene. „Anschauungen, nach welcher der Kontrapunkt nur in einer gewissen streng bestimmten Weise auszuführen wäre, ein unveränderliches Ansehen behalten müsse und die Verehrung einer alten wohlkonservierten Mumie in Anspruch zu nehmen habe. — Anschauungen, die nicht allein geäußert, sondern auch mit großer Hartnäckigkeit verteidigt worden sind, werden der belebenden Luft der Gegenwart nicht Trotz zu bieten vermögen, vielmehr rettungslos von derselben fortgeweht werden (der gebundene Stil)." Leider ist die Zahl derjenigen, welche mit Zähigkeit an den alten Ideen festhalten, immer noch sehr groß. Sucht man doch alle natürliche Beweglichkeit, welche die Musik unterhaltend macht, ihr Abwechslung gibt, vom Kontrapunkt fernzuhalten. Was nützt dem Schüler die Fertigkeit in einer sogenannten kontrapunktischen Schreibweise, wenn er, durch lauter Regeln beengt, dieselbe bei seinen Kompositionsversuchen nicht in Anwendung bringen kann? Muß nicht da auch er zu der Überzeugung kommen, daß man Kontrapunkt höchstens einmal bei Vokalmusik, einem kirchlichen Werke berücksichtigt, sonst aber außer Betracht läßt, daß es sich dabei um eine Geheimkunst handelt, die das Licht scheut und außer Beziehung mit dem natürlichen Leben einer vernünftigen Komposition stehen will. Mit Lächeln und Rührung gedenkt man der Zeiten, in denen einzelne Meister beim Vortrag ihrer Lehre das Zimmer verdunkeln ließen und nur in einem Winkel ein rosafarbenes Licht duldeten, um in diesem Zwielicht die Weisheit von der Stimmführung zu offenbaren. O, mögen doch bald die Tage kommen, in denen auch in die dunkelsten Winkel hineingeleuchtet und aller Unrat, der darin noch aufgespeichert liegt, hinausgekehrt wird! Auf einem großen Scheiterhaufen sollen dann all die trüben Reste verbrannt werden, die Flammen werden auflodern und ihr Licht wird einen Gruß der Erkenntnis der künstlerischen Freiheit, Wahrheit und Natürlichkeit entgegensenden.

Gewiß sind beim Beginn unbedingte Gebote und Verbote zu erlassen, um das Vorwärtskommen überhaupt zu ermöglichen und aus dem Wirrwarr der Anordnungen einen Ausblick auf das fernstehende Ziel zu erhalten. Ist der Blick aber einigermaßen gelichtet, so hat jede Einzelerscheinung Anspruch auf Berücksichtiguug und die Generalerlasse sind mit Spezialklauseln zu versehen, „denn in der Tat ist nichts in der Musik absolut verboten, und man findet von sämtlichen Regeln der Stimmführung Ausnahmen gerade in den wirkungsreichsten Sätzen der größten Komponisten. Offenbar ist es daher ein falscher Standpunkt, auf den sich die Lehrer der Harmonik gestellt haben, indem sie dies und jenes in der Musik für verboten erklärten" (Helmholtz).

Nur der wird imstande sein beurteilen zu können, ob etwas Ungewöhnliches auch an der passenden Stelle Verwendung gefunden hat, der seinen Blick historisch geschult hat. Auf allen praktischen und theoretischen Gebieten der Musik sind deshalb ununterbrochen historische Überblicke zu geben. Wie

kann jemand ein Musikstück richtig genießen, richtig auslegen und wiedergeben, wenn er nicht weiß, in welcher Zeit und in welcher Umgebung das Werk entstanden ist? Ist es ferner beispielsweise denkbar, daß in der Harmonielehre Klarheit geschaffen wird, wenn nicht der Unterschied zwischen reiner und temperierter Stimmung durchgesprochen worden ist? Wie will ein Dirigent sinngemäß die Werke älterer Zeit interpretieren, wenn er sich nicht selbst in den Geist jener Zeiten versetzt hat, wenn er sich mit ihren Manieren, ihren Vorführungsgebräuchen nicht vertraut gemacht hat? Wenn mehr historischer Sinn bei den Musikern vorhanden wäre, dann könnten die Choräle eines Bach nicht derartig verschimpfiert werden, wie es häufig geschieht. Durch die tollsten pianissimi oder fortissimi, die größten Verzerrungen der Fermaten, ja durch mangelnde Beleuchtung im Konzertsaal sucht man den Weisen eines Bach näher zu kommen. Manche Klaviertitanen sind der Meinung, vielen Klavierstücken desselben Meisters, von dem zuverlässige Quellen berichten, er habe soviel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen gewußt, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach, mit durchgängigem Fortevortrag den größten Dienst zu erweisen.

Solch unbachisches Gebahren müßte Stürme der Entrüstung hervorrufen. Meist findet aber eine kritiklose Menge diese sonderbaren Nuancen sehr originell. Und kritiklos oder, was für diesen Fall damit gleichbedeutend ist, in falscher Kritik befangen sind nicht nur zahllose Dilettanten, leider auch sehr, sehr viele Musiker. Höchst mißtrauisch muß man ja stets den Menschen gegenüber sein, welche der Kritik jede Bedeutung absprechen und dazu auffordern, sie zu ignorieren. Meistens behaupten das diejenigen, welche ihr Tagewerk damit beginnen, Zeitung zu lesen und sich, ohne daß sie es wollen, von der darin ausgesprochenen Meinung beeinflussen lassen. Bei dem warenhausartigen Betrieb in der Musik muß man auch gegen das Geschäftsgebahren mißtrauisch werden. Wenn ein Kritiker an einem Abend mehrere Konzerte und dann eventuell noch eine Opernvorstellung zu besuchen hat, so muß er kaltes Blut besitzen, um das alles über sich ergehen zu lassen. Er soll aber doch noch soviel Wärme verspüren, daß er der Eigenart einzelner Künstler gerecht werden kann. Gar gern zitiert man da die trefflichen Worte, welche Leopold Schmidt einst einer seiner Besprechungen einfügte: „Ich erblicke wahrlich nicht die Aufgabe des Kritikers darin, durch Nörgeln und Tadeln den Künstlern das Leben schwer zu machen. Darum laßt mich schwärmen, wo sich die Gelegenheit bietet. Erst dann erfüllt ja die Kritik ihren schönsten, ihren natürlichen Beruf: zwischen den Empfindungen des Künstlers und des Publikums zu vermitteln."

Schwärmen und vermitteln, ach, wer das doch könnte! Wer erinnert sich da nicht der vielen Abhandlungen, die so recht vom Unverstand diktiert, ohne alle Teilnahme, ohne jedes Mitempfinden, kalt, ja gehässig verfaßt sind. Schlicht musikalisch und natürlich, ohne die gesuchten Abstufungen, mit denen große Taktschläger zu wirken wissen, dirigiert ein junger Kapellmeister ein bekanntes Chorstück. Die Kritik sagt: armer Kleiner, laß die Hand vom Taktstock! Ein Virtuos von großer Eigenart spielt allbekannte Stücke in nicht alltäglicher Weise. Die Kritik sagt: Du frecher Phantast, laß deine Klimperei! Von einem wenig bekannten Komponisten erlebt ein nicht eben leicht verständliches Quartett die Uraufführung. Die Kritik sagt: Nur ein Gedanke ist in dem Werk und dieser eine Gedanke ist nichts wert! Ja, schwärmen und vermitteln, ach, wer das doch könnte!

Ist es ein Wunder, wenn bei unserer Jugend das oberflächliche Aburteilen zur Gewohnheit wird? Tagtäglich wird diese Manier des Verunglimpfens, des Todredens betrieben. Eine schlechte Wirkung davon kann schwerlich ausbleiben. Zu welchem Zwecke müssen die Besprechungen über Konzerte schon am Morgen nach der Aufführung in der Zeitung zu lesen sein? Dem Kritiker sollte Zeit gelassen werden, mindestens eine Nacht müßte vorübergehen, ehe einem armen Musikanten das Urteil geschrieben wird. Am andern Tag würde er, der am Abend vielleicht verärgert war, milder und gerechter urteilen und sich sagen: wenn du in deiner erregten, nervösen Stimmung gestern abend hättest spielen müssen, so würde auch nicht die beste Leistung herausgekommen sein. Gerade beim Kompositionsunterricht ist so passende Gelegenheit, richtige Kritik zu üben. Geben wir der Hoffnung Raum, daß auch in dieser Beziehung manch gutes Resultat erzielt werden möge, daß der Schüler es sich zur Pflicht mache, strenge aber gerechte Urteile zu fällen.

Wir befinden uns zurzeit in einem Getriebe eigenster Art. Der Kampf für freiere Anschauungen tobt mächtig auch in unserer Musik. Und gefährlich sind die Stürmer, welche ohne jede Rücksicht, ohne jede Pietät aller Tradition den Tod geschworen haben und alte, ehrwürdige Säulen, Träger eines künstlerischen Prachtbaues, stürzen wollen. Was soll dann aber an die Stelle der Werke, welche selbst erst nach heißem Ringen geschaffen wurden und an denen sich Generationen erfreuten, treten? Wie wird ein Fortkommen möglich sein, wenn der Weg mit Trümmern bedeckt ist?

Sehen wir daher dem Treiben dieser Leute nicht müßig zu. Ob sie selbst in ihrem tollen Tanze zugrunde gehen, das braucht uns nicht zu kümmern. Die Freude soll ihnen aber nicht werden, daß sie die Jugend täuschen, irreführen und verderben können. Sorgsam müssen wir darauf bedacht sein,

das Gute und Schöne, was geschaffen worden ist, zu pflegen und zu bewahren; doch dürfen wir uns auch nicht ernsten wirklich guten neueren Bestrebungen verschließen. Nur diejenige Lehrmethode, welche festgegründet auf einer großen Tradition sich ohne Unterlaß, indem sie aus jedem vernünftigen Fortschritt Nutzen zieht, erweitert und vervollkommnet, wird Aussicht auf dauerden Erfolg haben.

Möge uns zu diesem Zweck die Art, in der J. S. Bach seine Schüler leitete, vorbildlich sein. Nach dem Bericht J. N. Forkels gestattete er bei aller Strenge dennoch seinen Schülern große Freiheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervalle, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur mußte nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang oder der völlig richtigen unzweideutigen Darstellung des inneren Sinnes, um dessen Willen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachteilig sein konnte. Auch schränkte er sich überhaupt nicht so wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nahm überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer guten Komposition, nämlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Stils, auf den Rhythmus, auf die Melodie.

Wenn es uns gelingt, in gleicher Weise beim Unterricht trotz strengstem Festhalten an einer Norm dem Schüler große Freiheiten zu gestatten, so werden wir in vernünftiger Art jeden wirklichen Fortschritt mitmachen können und speziell die Kompositionslehre wird die richtige Stellung zur modernen Musik einnehmen.

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

V.

L.: „Dissonanz und Konsonanz!“ (Wiederholt die Wörter.) „Weiß einer von euch, was das ist?“ (Niemand meldet sich.)

L.: „Nun, dann sagt mir einmal die Wörter nach, bis ihr sie auswendig könnt“ — „und nun sollt ihr auch erfahren, was diese Wörter in der Musik bedeuten.“ (Setzt sich vor das Harmonium und versammelt die Kinder um sich.) „Ich will euch etwas erzählen von drei Knaben, die wurden von ihren Eltern in den Garten geschickt, damit sie miteinander spazieren gehen und friedlich spielen sollten. Der erste Knabe hieß f, der zweite hieß b, und der dritte hieß c. Sie merkten aber bald, daß ein Spielverderber unter ihnen war, nämlich der zweite Knabe mit Namen b, der konnte sich mit den anderen garnicht vertragen, wollten die anderen nach rechts, so hatte b Lust nach der linken Seite zu gehen und versuchten sie zusammen zu singen, dann klang es schon bei dem ersten Tone so wenig befriedigend, daß die Musikanten, die nahebei standen und zuhörten, daß die sagten: „das ist eine Dissonanz, die kann nicht so bleiben, wir müssen eine Konsonanz daraus machen, holt einmal den Knaben a her und laßt den mit dem f und dem c zusammen singen, dann werden wir alle zufrieden sein. Als nun der Knabe a mit den anderen sang, da klang es gleich beim ersten Ton so, daß die Musikanten sehr befriedigt waren und sagten: „Hört doch, wie gut diese drei zusammen singen können, das ist nun eine schöne Konsonanz, und sie müssen nun immer alle drei zusammen bleiben; wenn sie singen, so ist es beinahe als hörte man nur einen Klang, zu dem der Knabe f nur den Ton angibt. Wir wollen diese drei Sänger darum einen Dreiklang nennen.“ Und so blieb es, die drei sangen sehr gern und blieben unzertrennlich für ihr Leben lang.

Kennt ihr nun die drei Knaben? Wer sind sie?“

Verschiedene: „Die Noten (andere die Töne) f, a und c.“

L.: „Dann wollen wir unsere Geschichte am Harmonium noch einmal durchnehmen und danach werdet ihr ganz genau wissen, was eine Konsonanz, was eine Dissonanz und was ein Dreiklang ist.“

(Nachdem geht es an die Singübung.)

L.: „Der Dreiklang sieht so aus, wenn die Töne nebeneinander stehen:



(Die Kinder singen ihn mit Benennung der Notennamen und dann ihrer diatonischen Ordnungszahlen 1, 3, 5 auf verschiedene Weise gebrochen z. B.:



Ebenso im $^2/_2$ und $^4/_4$ Takt:



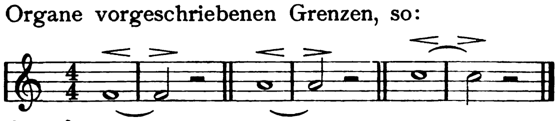
verschieden variiert. L. vergißt nicht, schon jetzt nebenbei und gelegentlich die Termini Prim, Terz, Quint zu benennen.)

L.: „Wir haben nun unsere drei Töne f, a und c alle nacheinander aufmarschieren lassen, wenn wir das a gesungen haben, dann war das f vorher schon fertig gewesen und verschwunden, ebenso ging es

mit dem c und a; unsere drei guten Freunde aber im Garten, die sangen alle drei Töne auf einmal und zusammen, wenigstens machten sie das zuerst so, nachher kam es auch manchmal vor, daß nur zwei miteinander sangen, wenn der dritte sich ausruhen wollte. Das erzähle ich euch aber ein andermal; denn zuerst müssen wir jetzt versuchen, ob wir so wie die drei Knaben den Dreiklang auf einmal singen können." (Teilt den Chor in drei Gruppen, von denen eine den Knaben f, die zweite a und die dritte c vorstellt.) „Zuerst singe noch einmal jeder seinen Ton allein und merke ihn sich ganz genau. Beim Zusammensingen darf nachher keiner Spielverderber sein und etwa einen falschen Ton singen, sonst bekommen wir keine Konsonanz zu hören sondern?"

K.: „Eine Dissonanz!"

(Nach verschiedenen Versuchen kommt der Dreiklang gut und rein zum Erklingen, dann übt jede Gruppe einzeln mit Berücksichtigung aller schon erlernten Atmungs- und Tonbildungsregeln das „missa di voce" innerhalb der für kindliche Organe vorgeschriebenen Grenzen, so:



darauf zusammen:



L.: „Das habt ihr nun gelernt, und ihr freut euch auch, so wie die Musikanten, an der schönen Konsonanz, das habe ich euch schon angesehen und angehört. Aber ich muß euch nun erzählen, daß es bei den drei Knaben nicht immer so fröhlich klang. Der zweite, der a, war ein eigentümlicher Knabe, oft wurde er sehr traurig und dann sang er immer gleich einen halben Ton tiefer, dann war es, als wenn er ein ganz anderer geworden wäre, er trat eine halbe Stufe herunter zu seinem Nachbar f hin und war nicht mehr der Knabe a, sondern man nannte ihn nun as. Das sah so aus:



(singt) „so klingt der Ton a, und so klingt, nachdem a herabgestiegen ist, der Ton as."

„Habt ihr schon einmal so etwas gesehen?"

Heinrich: „Beim Tone b, der kann auch manchmal heraufsteigen und kein b mehr sein."

L.: „Sondern?"

Lore: „Ein h-Ton."

L. (sich an die Mittelgruppe wendend): „Nun macht uns einmal vor, wie der Ton a herabsteigt — aber nur eine halbe Stufe, die kennt ihr schon — und as wird."

L.: „Wenn nun also der zweite Sänger, der Terz-Sänger, gar so traurig wurde, dann klang es, als wenn der ganze Dreiklang weinte.

Das sollt ihr jetzt hören (macht alles auf dem Harmonium vor), und da sagten die Musikanten: das ist auch eine Konsonanz, aber eine so traurige, daß einem das Herz ganz weich davon wird, wir wollen das den Molldreiklang nennen, das heißt auf Deutsch der weiche Dreiklang, und der erste, der so fröhlich klingt, daß einem das Herz dabei lacht, der soll Durdreiklang heißen, nun haben wir einen harten und einen weichen Dreiklang!

Daß man in Tönen klagen und weinen kann, das habt ihr schon gesehen an den gefangenen Wilden auf dem Schiffe des Engländers Cook, der hat sicherlich auch immer so eine herabgestiegene Terz gesungen. Jetzt wollen wir es versuchen."

(Zunächst wird der Molldreiklang gelernt und geübt, dann der „lachende" und der „weinende" Dreiklang abwechselnd gesungen und gehört.)

L.: „
Ist das der F dur-Dreiklang?"

Heinrich: „Das ist ein Stückchen F dur-Tonleiter."

L.: „Dann müssen ja unsere drei Knaben auch bei den fünf Tönen sein, wer kann sie finden?" Kinder bezeichnen die erste, dritte und fünfte Note.

L.: „Und wen stellt diese Note dar?" (Auf b zeigend.)

Ruth: „Das ist der Dissonanz-Junge."

Lore: „Wenn er nicht mit den beiden anderen zusammen singt, ist er kein Dissonanz-Junge."

L.: „Das meint Ruth auch so, denn wir wissen schon lange, daß zwei so nahe Nachbarn sich besser vertragen, wenn sie nicht miteinander, sondern nacheinander vorbeimarschieren. Schreibt und singt:



„Was ist denn aber jetzt aus unserer Tonreihe geworden?

Ruth: „Jetzt ist der a-Junge ein as-Junge, und alles ist traurig."

L.: „Aus unserem Stückchen F dur ist nun ein Stückchen F moll geworden, wenn wir nun unsere schönen Lieder, die wir aus den F dur-Tönen gemacht haben auf F moll singen, dann wird es uns nicht gefallen, dann ist es gerade, als wenn man mit dem einen Auge lachen und mit dem anderen weinen wollte. Wenn der Mai kommt und alles neu macht, und wenn der Kuckuck ruft, dann möchten wir singen, tanzen und springen und dann können wir die traurige moll-Terz nicht gebrauchen." (Schreibt die beiden bekannten Volkslieder in F moll an die Tafel und läßt sie absingen. Die Kinder bringen stockend und absichtlich widerstrebend den Gesang zu stande.)

L.: „Das gefällt euch nicht, ich habe es euch

gleich gesagt, das sind lustige Worte zu traurigen Tönen, jetzt wollen wir aber einmal mit unseren F moll-Tönen die Geschichte vom kleinen Hans singen, der ganz allein in die weite Welt hinausgeht und die Mama dadurch sehr traurig macht. Das wird schon besser passen." (Schreibt anstatt des Textes „Alles neu macht der Mai" andere Worte unter die Melodie in F moll, führt die Schüler in den Stimmungsgehalt des Textes ein, läßt diesen wiederholt ausdrucksvoll und deutlich im Chor sprechen und dann singen. Die Kinder haben eine Ahnung bekommen vom Wert und von der Wirkung des Dur und Moll und sind vorbereitet für ein künftiges Erkennen des Wesens der beiden Tonarten.)

L.: „Habt ihr nun heute etwas neues gelernt von der musikalischen Kunst?"

Heinrich: „Heute haben wir den Dreiklang gelernt, wie er kam und ein Dreiklang wurde und wie er zuerst mit der Terz lachte, und nachher weinte er auch mit der Terz."

L.: „Wie heißt dieser Dreiklang?"

Lisi: „Es ist der f-Dreiklang, und der Knabe f ist der erste, der Prim-Knabe und gibt immer den Ton an."

Hans: „Wir haben auch die Tonleiter traurig gemacht, da hieß sie F moll und dann haben wir mit den traurigen Tönen die Geschichte vom Hänschen klein vorgetragen."

L.: „Wir haben noch zehn Minuten Zeit, und ich will euch deshalb noch etwas von der Geschichte des Dreiklangs erzählen. Vor vielen hundert Jahren da hatten die Menschen noch keinen Dreiklang. Einige kluge Leute, die sich immerzu mit der Musik beschäftigten, die dachten sich, es müßte wohl einen schönen Dreiklang in der Welt geben, der eine Terz und eine Quint neben seiner Prim hätte, aber in allen Dreiklängen, die sie zu schreiben und zu singen versuchten, klang immer die Terz falsch, und sie mußten immer wieder sagen, nein, das ist keine Konsonanz und waren ganz ratlos. Mit vielem Nachdenken und Ausrechnen wollten sie's erreichen und dachten gar nicht daran, einfach drei musikalische Knaben zu suchen, die gar nicht denken und rechnen konnten in der Musik, sondern nur singen gerade wie unsere Knaben im Garten. Wenn sie nur recht hingehorcht hätten, wie der Wind mit den Saiten spielt; denn Instrumente mit Saiten kannten sie schon lange und konnten sie selbst machen; aber sie spielten keine richtige Terz darauf und glaubten auch nicht, daß man einen richtigen Dreiklang singen könnte ohne zuvor zu rechnen. So war viele hundert Jahre alle Mühe umsonst, bis die Musikanten einmal zufällig unsere drei Knaben in dem Garten so schön singen hörten und froh ausriefen: „das ist der Dreiklang." Nun dies habe ich euch schon erzählt und will euch nur noch sagen, daß ihr immer recht schön zuhören sollt, wenn der Dreiklang erklingt; denn überall ist er; draußen und drinnen. Wenn ihr über dem Volkshause den Forstweg hinauf spazieren geht und der Wind weht ein bißchen, dann stellt euch einmal unter den langen Telegraphendraht, der immer von einer Stange zur anderen läuft. Sobald der Wind diesen Draht anbläst, dann singt er, und wer den Dreiklang genau kennt, der wird hören, wie der Draht den Dreiklang singt, alle drei Töne mit einemmal, die Prim und die Quinte ganz laut und deutlich und die Terz leiser. Oder wenn ihr euch unter die meisten Kirchenglocken stellt, während es läutet so könnt ihr wieder den Dreiklang hören, oder wenn ihr in die Küche geht und mit einem Ofenhaken an den Bauch eines sehr großen Kessels klopft und an vielen anderen Stellen; denn überall ist der Dreiklang, wo etwas klingt.

Lose Blätter.

Zur Schulgesangreform.

Von Pater Theresius Mayerhofer,

Organist und Chordirektor an der Karmelitenkirche zu Würzburg.

Ich mag die Sache drehen und wenden, wie ich will, immer wieder komme ich zu dem Schlusse, das Problem einer rationellen Schulgesangmethode sei nur dann als gelöst zu betrachten, wenn es einem Unterrichtsverfahren möglich wäre, Übung und Lied in stufenweise fortschreitenden logischen Zusammenhang zu bringen und zugleich die jugendlichen Sänger zu relativer Treffsicherheit zu führen, ohne dabei aufser acht zu lassen, dafs der Gesang in der Volksschule musikalischen und pädagogischen Interessen zugleich dienen mufs. Die sogenannte mathematische Trefflehrmethode, welche die Intervalle nach Sekunden, Terzen usw. abschätzt, hat im Laufe von Jahrhunderten alle in dieser Beziehung auf sie gesetzte Hoffnungen schmählich betrogen und ihre Unfähigkeit als Volksschulgesangmethode mehr als zur Genüge bewiesen. Das mufs endlich einmal ausgesprochen werden. Sie war und ist heute noch zum grofsen Teile schuld an dem bodenlosen Jammer unseres Schulgesangelends, daran, dafs sich die Schule in der Erkenntnis auf solch unfruchtbaren Wegen zu keinem genügenden Resultat zu kommen, dem blofsen Gedächtnis- bezw. Gehörsingen in die Arme warf, so dafs sich in Fachblättern mit Recht die Stimmen mehren, welche das mathematische Abschätzen der Intervalle zum Zwecke des Treffsingens gänzlich aus der Volksschule verbannt wissen wollen.

Da natürlich auch die Tage des Gehörsingens, das allen logischen und psychologischen Anforderungen, welche die moderne Didaktik an eine Methode stellt, Hohn spricht, gezählt sind, stehen wir nun vor der Frage:

„Können wir etwas Besseres an Stelle des schlechten Alten setzen?"

Dafs ichs gleich sage, die Frage ist gelöst, seitdem es dem genialen Akustiker *Karl Eitz* in Eisleben gelungen

ist, im Tonwort und der Tonwortmethode das denkbar idealste Unterrichtsmittel zu ersinnen, welches die traditionelle Abschätzung der Intervalle entbehrlich macht und trotzdem aufserordentlich bald zu vollkommener Treffsicherheit führt, vieler anderen Vorzüge für Stimm- und Sprachbildung gar nicht zu erwähnen.

Sicherlich ist gerade in unseren Tagen, welche auf allen Gebieten des Unterrichts Reformvorschläge pilzartig entstehen und vergehen sehen, Neuerungen gegenüber der Schule eine gewisse Reserve geboten, weil die Urheber in vielen Fällen nicht historisch-kritisch genug verfahren. Bei näherem Zuschauen zeigt sich, dafs der angepriesene Fortschritt weder neu, noch „Fortschritt" ist. Mag auch der Autor bona fide gehandelt haben d. h. von der Neuheit und Vorzüglichkeit seiner Idee überzeugt sein — die Schule und unsere Kinder sind zum Experimentieren doch viel zu gut.

Etwas anderes aber ist es, wenn nach reiflicher Prüfung von berufener Seite der Schule neue, bisher unbekannte und unbefahrene Schachte geöffnet werden, die bei gleicher Arbeit doppelte und mehrfache Ausbeute versprechen. Da kann es kein Zaudern geben, es ist heilige Pflicht, die alten Bahnen zu verlassen.

Das Gesagte gilt in vollem Umfange von dem *Eitz*schen Tonworte. Ihm gehört die Zukunft. Mit bestem Gewissen kann ich allen Gesanglehrern in Stadt und Land, in einfachen und komplizierten Schulverhältnissen zurufen: „Greifen Sie zum Tonwort, meine Herren. Unser Volk wird Ihnen dereinst Dank darum wissen!"

Freilich hexen kann man auch mit dem Tonwort nicht. Der Gesangunterricht bleibt nach wie vor eine schwierige Unterrichtsdisziplin, die an die Lehrgeschicklichkeit nicht allzu kleine Anforderungen stellt. Aber Arbeit und Erfolg halten gleichen Schritt. Das kann von den zurzeit üblichen Lehrverfahren wohl niemand im Ernste behaupten.

Ich wünschte, die ganze deutsche Lehrerschaft hätte am Sonntag, den 12. Juli anläfslich einer Schüleraufführung der hiesigen Zentralsingschule eine erste Schulklasse (52 sechs- bis siebenjährige Knaben) singen hören, welche seit zehn Monaten nach der Tonwortmethode unterrichtet wurde. Die Bürschchen sangen ein-, zwei- und dreistimmig, mit einer Reinheit und Sicherheit, unter Beachtung dynamischer Schattierung, dafs es geradezu zum Verwundern war. Und dabei war keine Auslese getroffen worden, es sangen alle Schüler, Statisten waren nicht dabei.

Herr *R. Heuler*, der Leiter der Würzburger Zentral-Singschule, an welcher ausschliefslich nach der Tonwort-Methode unterrichtet wird, hat die *Eitz*schen Ideen zum ersten Male in schulpraktische, musikpädagogische Scheidemünze umgegossen und dieselben der Allgemeinheit zugänglich gemacht in der eben erschienenen Schrift:

„Moderne Schulgesangreform. Der Gesungunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage einer fortschrittlichen musikalischen Jugend und Volkserziehung." Verlag: Banger Nachf. (Oertel) in Würzburg.

Die Schrift zählt ohne Zweifel zu den hervorragendsten schulgesangpädagogischen Publikationen der letzten Jahrzehnte. Sie ist die beste Einführung in die *Eitz*schen Schriften überhaupt.

Die Broschüre müssen alle Geistliche und Lehrer kennen lernen, die von dem hohen ethischen und ästhetischen Wert eines guten Schulgesanges überzeugt sind. Entschliefsen sie sich die neuen Bahnen zu wandeln, dann werden sie bald den toten Ast des heutigen Schulgesanges neue Blüten treiben sehen, der Jugend und sich selbst zur Freude, dem deutschen Volke und seiner hohen Kunst zur Ehre!

Unmusikalische Haus- und Lebensregeln.

Als Ersatz für die veralteten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" *Robert Schumanns.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

II. Musikgeschichte und Theorie.

Die Geschichte der Musik beginnt mit *Bach* und *Händel.* Ebenso das Repertoire guter Konzerte.

* * *

Vorgespielt wird nur Bewährtes, nicht etwa das, was kein Mensch kennt.

* * *

Horch auf die Mode! Volkesstimme ist Gottesstimme.

* * *

Mozart ist der Heitere, *Beethoven* der Ernste. Ebenso unterscheidet sich *Haydn* von *Händel.*

* * *

Auch *Bach* ist nicht zu verachten.

* * *

„Don Juan" (sprich: Dong Schuang) von *Mozart* ist sehr schön. Auch die Musik; sie hat etwas von der „Lustigen Witwe".

* * *

Aufser der Melodie sind auch Passagen und Akkorde wichtig.

* * *

„Grau, teurer Freund, ist alle Theorie."

* * *

Partituren sind Sache des Kapellmeisters.

* * *

In mehrstimmigen Kompositionen ist beim Schreiben und Hören alle Aufmerksamkeit auf die äufseren Stimmen zu verwenden.

* * *

Die verschiedenen Schlüssel sind als eine historische Willkür abzuschaffen und auf den eigentlichen, den Violinschlüssel zu reduzieren.

* * *

Cis und Des ist alles eins.

* * *

Der Leiteton von Gis dur heifst G.

* * *

Von der Fuge darf man nicht so gering denken, wie jener alte Theoretiker, der sie definierte als dasjenige Stück, bei welchem eine Stimme die andere in die Flucht schlägt und das Ganze den Hörer. Vielmehr liegt ihre hohe Bedeutung darin, dafs eine reiche Kunst der Durchführung auch bei einem nichtssagenden Thema möglich ist und imponieren kann.

* * *

Die Ouvertüre ist das, während dessen man ins Theater kommt.

* * *

Ein Finale ist das, wobei es darauf ankommt, wer früher fertig wird.

* * *

Sobald mehrere Töne deines Instrumentes auch nur um einen Viertelton verstimmt sind, ist hohe Zeit, es stimmen zu lassen.

* * *

Erschwerende, komplizierte Theorien und Editionen, wie die von *Hugo Riemann*, werden am besten durch die Polizei verboten. Nötigenfalls wende man sich an den Staatsanwalt.

* * *



Zu unserer Musikbeilage (Irische Volkslieder).

Von Raimund Heuler.

A. F. J. Thibaut, geboren am 4. Januar 1772 zu Hameln in Hannover, gestorben am 28. März 1840 als berühmter Rechtslehrer zu Heidelberg, war der bedeutendste Vorkämpfer und eigentliche Begründer des historisch-ästhetischen Musikstudiums in Deutschland. Seine reformatorischen Ideen trug er in weite Kreise durch Herausgabe der im Jahre 1824 erschienenen Schrift „Über Reinheit der Tonkunst", welche bis in unsere Zeit herein immer wieder neu aufgelegt wurde, sowie durch Gründung einer nach den von ihm vertretenen musikalischen Prinzipien geleiteten Singvereines. Näheres über *Thibauts* Person und musikalische Bedeutung, auch für die Gegenwart, findet sich in der neuesten durch mich besorgten und vermehrten Ausgabe (Biographie *Thibauts*, seine Schrift im Lichte der zeitgenössischen Kritik, Bibliographisches, Schlufswort des Herausgebers) des „goldenen Büchleins", wie *Thibauts* Abhandlung „Über Reinheit der Tonkunst" treffend bezeichnet wurde. Verlag von Schöningh, Paderborn.

In hoher Begeisterung trat *Thibaut* ein für das Studium und die Pflege der Volkslieder d. h. „der Lieder, welche nicht, wie die sogenannten Gassenhauer, ein kurzes Leben haben, sondern dauernd in den Völkern fortblühen," und von denen er im Kapitel über Volksgesänge sagt: „Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahrt wurden. Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Wert, dafs sie sich an grofse Nationalbegebenheiten anschliefsen und, in die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen." Im Dienste dieser Bestrebungen entstand denn auch die berühmte *Thibaut*sche Sammlung alter Nationalgesänge, welche in ungefähr 150 Nummern indische, italienische, walachische, irländische, schottische, dänische, schwedische, russische usw. Volks- oder volkstümliche Lieder für 1, 2, 3 und 4 Stimmen, teils mit, teils ohne Begleitung enthält. Dieser bis zur Stunde Manuskript gebliebenen Anthologie, welche sich im Besitze der Kgl. Bayrischen Hof- und Staatsbibliothek in München befindet, sind auch die nachfolgenden Gesänge entnommen.

Der vielfach holperige Satz des von Schreib- resp. Satzfehlern strotzenden Originalmanuskripts veranlafste mich zu vielen Änderungen und teilweise gänzlichen Neubearbeitungen. Die Vortragsbezeichnungen stammen mit wenigen Änderungen auch von mir.

Die Textübersetzungen wurden zum gröfsten Teile von *Thibaut* selbst besorgt; wo aller Text fehlte, hat er solchen neu hinzugeschrieben. Kleinere textliche Änderungen, welche aus musikalischen Gründen hin und wieder notwendig wurden, einzeln zu registrieren, hielt ich für überflüssig. Hinsichtlich der Textübersetzungen, die ja niemals die Schönheit des Originals erreichen können, war *Thibaut* der Ansicht: „Lieber ein kräftiger und mehr nüchterner Text als bombastische Blumenstreuerei, die poetisch erscheinen will, aber nichts weniger als dies ist."

Die Quellen, aus denen *Thibaut* die Sammlung alter Nationalgesänge zusammentrug, werden mit wenigen Ausnahmen in den in Kap. 3 „Über Volksgesänge" seiner Schrift bezeichneten Werken zu erblicken sein.

Möchten sich viele Chöre an den ehrwürdigen Gesängen erfreuen und erquicken, die nach übereinstimmenden Berichten glaubwürdiger Zeugen so oft im *Thibaut*schen Singverein das Entzücken aller Anwesenden bildeten!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11. Oktober. Die Königliche Oper brachte uns am 24. v. M. die 500. Aufführung der Hochzeit des Figaro. Mozarts Opern gelangten fast sämtlich ungewöhnlich schnell hierher. Die Entführung 1788, Figaros Hochzeit und Don Juan 1790, Cosi fan tutte 1792, und nur die Zauberflöte gebrauchte zur Reise von der Donau an die Spree drei Jahre, was in den religiösen Bedenken seinen Grund hatte, die man in hohen Kreisen damals gegen das Werk hegte. — Wie wenig die ersten Aufführungen der Mozartopern unsern jetzigen Ansprüchen würden genügt haben, geht aus der Tatsache hervor, dafs damals nur 3 Sänger und 2 Sängerinnen für die Oper im „Königlichen Nationaltheater" (wie das Institut seit 1786 hiefs) vorhanden waren, und die Hochzeit des Figaro beansprucht 5 männliche und ebenso viel weibliche Solostimmen. Aber 8 Herren und 4 Damen des Schauspiels waren verpflichtet, Rollen im „Singspiel" (wie es hiefs) zu übernehmen. In dem „Singspiel des Herrn Kapellmeister Mozart", wie der Theaterzettel vom 14. September 1790 angibt, waren nur die Rollen des Grafen und des Antonio, die des Cherubin und der Marzelline durch Sängerinnen besetzt, alle übrigen durch „Schauspieler mit Opernverpflichtung". Wie mag es bei denen um den sogenannten Mozartstil gestanden haben, den viele Leute bei den heutigen Opernsängern vermissen? Das Orchester des Nationaltheaters bestand aus 6 Geigen, 2 Bratschen, 1 Violoncello, 1 Kontrabafs, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörnern. — Trompeten und Pauken wurden wohl von den Regimentskapellen genommen. Auch die Klarinetten — Figaro hat freilich deren nicht — mufsten von anderweit herkommen. (Das Orchester der damals noch selbständig bestehenden Italienischen Oper zählte 65 Instrumente.) —

Zum ersten Male gab man jetzt bei uns die Oper in Rede mit den Seccorezitativen, sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung. Berühmt war übrigens die Aufführung nicht, da man mehrere Rollen nicht ausreichend besetzt hatte. Für den erkrankten *Knüpfer* sang *Griswold* den Figaro, der als Sänger vortrefflich ist, aber als Darsteller nicht genügt. Fräulein *Destinn* sollte die Gräfin singen und sagte ab. An ihre Stelle trat Frau *Gadski*, die lange Jahre in New-York tätig war. Stimmlich kam sie jener freilich nicht gleich, übertraf sie aber in der Vornehmheit der Erscheinung und Verinnerlichung der Auffassung. Als sie bald darauf als Aida gastierte und auch da zeigen konnte, wie grofse Fortschritte sie machte, während sie uns fernblieb, beging sie leider die Geschmacklosigkeit, die deutsche Sängerin, inmitten der übrigen nur deutsch Singenden sich des italienischen Textes zu bedienen. — *G. Puccinis* Oper Die Bohéme ging neu einstudiert in Szene. Wir haben tatsächlich ein weit gröfseres Verlangen nach einer neustudierten Iphigenie, nach einem Oberon oder Heiling — ja, nach Aubers Maurer sogar, wenn wir diesen auch nicht so besetzen können, wie wir ihn einst gar reizvoll mit der *Schuch*, mit *Riese* und *Decarli* hörten. Aber wir haben so viele Sängerinnen, die ihre Lieblingsrollen geben müssen: die eine die Manon, die andere die Mignon, Mimi oder Butterfly. Und da die *Destinn* ihr Tschechentum stets eifrig zu betätigen beflissen ist, so werden wir demnächst auch wohl *Smetanas Dalibor* ins Opernhaus bekommen. Das wäre nun das schlechteste Werk nicht. Es würde sich aber doch nicht halten und dem, was uns wirklich im Repertoire fehlt, den Weg dahin versperren. — Über die gestern gegebene *Puccini*sche Oper ist nur zu sagen, dafs sie diesseit der Gardine, vom Orchester nämlich, zu voller Geltung gebracht wurde. Auf der Bühne hätte man manches doch besser gewünscht. Seide wird das Institut mit dem Werke auch diesmal nicht spinnen, obschon es mancherlei Fesselndes bietet.

Noch im September setzten die Konzerte ein. Sieben kleinere machten den Anfang, und die erste grofse Aufführung war der erste Sinfonieabend der Königlichen Kapelle unter der Leitung des Generalmusikdirektors Dr. *Richard Straufs*. Wir dürfen uns Glück wünschen, ihn zum Nachfolges *F. Weingartners* erhalten zu haben. Was auch gegen ihn als Tonsetzer und Dirigent gesagt werden kann, sowohl gegen das Was, als gegen das Wie seines musikalischen Schaffens und Wirkens, zu den Gröfsten unserer Zeit gehört er dennoch. Ist es nicht mindestens erstaunlich, was er als Tonsetzer kann? Und vor einem grofsen Können mufs jedermann Respekt haben. Vor wenigen Wochen wandte auch ich mich entschieden gegen die Straufssche Wiedergabe der Beethovenschen c moll-Sinfonie. Jetzt fesselte mich seine Vorführung der Eroica ungemein. Man konnte im Trauermarsche Einzelheiten von packender Wirkung hören, die sonst spurlos vorübergehen, und das Finale rifs alle Hörer mit sich fort, so dafs der Orchesterleiter hier den reichsten Beifall erntete, während das Auditorium bis dahin etwas lau geblieben war. Daran trugen auch wohl die beiden Sinfonien mit bei: Es-dur No. 3 von Haydn und A dur, No. 29 von Mozart, beide wenig bekannt, und beide, besonders der frühe Mozart (1774?), nicht ganz den Erwartungen entsprechend, die man an die Komponistennamen knüpfte. — Der neue Herr hat ein gutes und kluges Programm für die zehn Konzerte der Kapelle aufgestellt. Beethoven fehlt an keinem Abende. Die Allerneusten — dafür werden ihm besonders viele danken — berücksichtigt er gar nicht. Sich selbst bringt er nur zweimal, Mahler nur einmal, aber es kommt auch Bruckner zu Worte neben Gluck, Bach, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms. — Das zweite Konzert war das des Philharmonischen Orchesters. Eins der populären Sinfoniekonzerte, die mir wichtiger scheinen, als die meisten der vielbesprochenen und lautgepriesenen Musikveranstaltungnn. Für wenig Groschen wird da einem sehr weiten Kreise, der musikliebend, musikverständig und musikhungrig, aber keine Geldopfer zu bringen im stande ist, gute, ja beste Musik geboten. Der Dirigent, Dr. *Kunwald*, sorgt für gewählte Programme, das sehr leistungstüchtige Orchester führt sie kunstvoll aus. Aufser den klassischen Konzerten gibt es ja auch solche mit gut zusammengesetzter Unterhaltungsmusik. Nicht selten bekommen die „populären Hörer" die namhaftesten Kompositionen und die berühmtesten Solisten aus dem vorhergegangenen Nikisch-Konzerte auch in ihrem Konzertrahmen. — Ein lobenswertes Unternehmen ist das des Organisten Herrn *Walter Fischer* von der Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche, in sechs Aufführungen die Entwicklung der Orgelmusik der letzten drei Jahrhunderte — von Samuel Scheidt (1587—1654) bis auf Max Reger — darzustellen. Es liegt dem trefflichen Organisten und mit der Literatur seines Instruments sehr vertrauten Musiker nicht in erster Stelle daran, sich als Virtuosen zu zeigen. Beginnt man doch erfreulicherweise, die Orgelvorträge von allen Kunststückchen frei zu halten und die mechanischen Spielereien beiseite zu lassen, die sich für die Würde des Instruments der heiligen Cäcilia nicht schicken. Man nennt es die Königin der Instrumente. Eine Königin aber macht keine Kunststücke. — Der erste Orgelabend des Herrn *Fischer* hatte die Namen Scheidt, Muffat, Froberger, Kerll, Buxtehude und Pachelbel auf dem Programm. Die Kirche war gefüllt, und man las auf den Gesichtern Teilnahme an der in kunstreicher Ausführung gebotenen wertvollen Musik. — Einer kleinen Reihe von Neuheiten aus dem Konzertsaale sei schliefslich noch gedacht. *Max Mayer* aus London liefs Lieder ausführen, die musikalisch hübsch sind, ohne Herz und Sinn tiefer zu berühren. Von *Tilly Koenen* gesungen, machten sie immerhin einen guten Eindruck. — In seinem Konzerte sang *Arthur van Eweyk* einen noch unbekannten, noch aus früherer Zeit stammenden Liederzyklus des kürzlich verstorbenen *Heinr. van Eyken*: „Frau Musika, Neue Fiedellieder von Th. Storm." Wegen des meist gleichen Versmafses, und da die Musik wenig Gegensätzliches hat, interessiert die Komposition nicht durchweg. Es ist wenig Eigenart darin. Eine neue Ballade und ein neues Lied von *Ed. Behm*, die dem Zyklus folgten, übertrafen diesen eigentlich an Stimmungsgehalt und Wirkung. Im Musikabend von *Frieda Kwast-Hodapp*, *Gust. Havemann* und *Joh. Hegar* gab es zwei Neuheiten: Trio c moll, Op. 102 von *Max Reger* und Trio Es-dur, Op. 14 von *Volkmar Andreae*. — Regers Werk ist in den beiden Aufsensätzen gelehrt, — gesucht könnte man sagen; in ihrem Stimmengeflechte findet nur ein scharfes Musikerauge sich zurecht. Die beiden Mittelsätze sprechen um so mehr an. Das Allegro ist originell und wird durch allerei hübsche Instrumentalwirkungen anmutig gestaltet. Das Largo mit seinem schwermütigen Inhalte fesselt trotz der Länge durch breite Melodik und geistreiche Arbeit, die hier nicht auf unmusikalische Grübeleien verwandt wird. — Ganz anders

geartet ist das Trio von Andreae. Er pflückt die Blumen am Wege, wenn sie auch nicht selten sind, windet sie mit Gewandtheit und Geschmack zum Strauſse, bietet sie ohne Anmaſslichkeit dar und ist daher ihrer freundlichen Aufnahme stets sicher. Rud. Fiege.

Dresden. Der Dresdener Kreuzchor, das Schwesterinstitut des Leipziger Thomanerchores, folgte soeben einer Einladung der Stadt Spremberg i. Brandenburg zu zwei Musikaufführungen. Die erste fand in der dortigen Haupt- und Stadtkirche, die zweite im Saale des Gesellschaftshauses statt, beide unter starker Beteiligung auch der Nachbarstädte. Die dortige Presse widmet den Chorvorträgen, die unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Otto Richter stattfanden, Worte höchsten Lobes. Solisten waren die früheren Alumnen des Chors Karl Seydel, Hofopernsänger aus Altenburg, und Rud. Müller aus Berlin (Klavier). Derselbe Chor beging soeben das Andenken an den 360. Stiftungstag der von Kurfürst Moritz von Sachsen erlassenen „Kantoreiordnung" durch eine musikalische Vesper in der Dresdener Kreuzkirche, in der unter Leitung des Musikdirektors Otto Richter eine Anzahl Werke von Heinrich Schütz (weil. Hofkapellmeister zu Dresden) und Seb. Bach („Compositeur bey der Hofkapelle zu Dreſsden") zur Aufführung kamen. Die Torgauer Kantoreiordnung vom Jahre 1548 führte bekanntlich in der Folgezeit zur Entwicklung der Dresdener Hofkapelle, mit deren Geschichte auch die des Dresdener Kreuzchors verknüpft ist. Seit dem Jahre 1786 nämlich wirken in den Sonnabendvespern der Dresdner Kreuzkirche nicht selten angesehene Mitglieder der dortigen Hofoper und der Hofkapelle mit, wie auch seinerseits der Kreuzchor ein volles Jahrhundert hindurch (1717—1817) verpflichtet war, neben seiner regelmäſsigen kirchenmusikalischen Tätigkeit als Chor der Dresdener Hofoper zu fungieren, bis *Karl Maria von Weber* als Dresdener Hofkapellmeister den dortigen Kgl. Opernchor gründete. Diese letztere Tätigkeit bedeutet einen nicht unwichtigen Markstein in der musikalischen Geschichte des Kreuzchores, dem bei diesen Aufführungen Gelegenheit geboten wurde, unter *Antonio Lotti*, *Adolf Hasse*, *Karl Maria von Weber* u. a. die bedeutendsten Erzeugnisse der musikalisch-dramatischen Kunst seiner Zeit kennen zu lernen und sich an ihrer abgerundeten Darstellung (zum Teil auch solistisch) zu beteiligen. Zu den damaligen Besuchern dieser Aufführungen zählten wiederholt Friedrich der Groſse, Napoleon I., *Seb. Bach*, wie auch später *Goethe* über den Gesang des Kreuzchores anschaulich berichtet hat. Daſs noch *Richard Wagner* beim Komponieren des „Rienzi", speziell beim Verfassen des „Friedenschores", die Mitwirkung des Desdener Kreuzchores in Betracht zog (weil diese Komposition für den damaligen Hofopernchor zu schwer sei) ist bekannt. Jene Mitwirkung unterblieb jedoch auf des Kreuzschulrektors Schulrat Gröbels Einsprache, der aus Disziplinar-Rücksichten dagegen war. Seit dieser Zeit singt der Chor ausschlieſslich in den regelmäſsigen Aufführungen der Kreuzkirche, insbesondere den bekannten Sonnabendvespern, nachmittags 2 Uhr. —ph.

— Am Montag den 19. Oktober hielt der „Chorverband im Herzogtum Gotha" seine Hauptversammlung ab und zwar im Gymnasium Ernestinum zu Gotha. Professor *Rabich* trat in seinem Vortrage „Der Stil der evangelischen Kirchenmusik" für Zulassung des modernen Tons in der Kirchenmusik ein. Die Versammlung stimmte zu. Der Vortrag wird in einer der nächsten Nummern dieser Blätter abgedruckt werden. An die Hauptversammlung schloß sich ein Kirchenkonzert unter Leitung Prof. *Rabichs* an, das nur Compositionen von Bach (Cantate Ach wie nichtig, Neujahrs-Tedeum) Händel (Arie und Chöre aus Herakles und Judas Maccabäus) und Reger (Cantate Vom Himmel hoch) brachte. Der Vorstand des Verbandes besteht aus den Herren Pfarrer *Zschetzsche*-Frankenhain (Vorsitzender) Finanzrat *Kirchhof*-Gotha (Schatzmeister) Kantor *Apel*-Döllstedt (Schriftführer) Professor *Rabich*-Gotha (Musikalischer Leiter).

— Von *Hugo Riemanns* Musik-Lexikon (Max Hesses Verlag in Leipzig) kommt schon die 7. Auflage zur Ausgabe, ein großartiger Erfolg, wenn man bedenkt, daß die 6. Auflage vor kaum vier Jahren erschien. Von der neuen gänzlich umgearbeiteten Auflage liegt uns die 1. Lieferung (A bis Aubry) vor. Was *Riemanns* Buch von den meisten andern seiner Art unterscheidet, ist seine vollständige Unabhängigkeit. *Riemann* dringt selbst bis an die letzte Quelle vor und kann deshalb jeder früheren Angabe anderer Autoren kritisch gegenüberstehen und sie event. berichtigen. Das Werk erscheint in 25 bis 28 Lieferungen zu je 50 Pf.

— *Max Hesses* deutscher Musikerkalender auf das Jahr 1909 ist erschienen. Er hat die bewährte Form, in der er sich seit 23 Jahren zum unentbehrlichen Freund des Künstlers gemacht hat, behalten. Das Adressenmaterial ist mit der bekannten Gewissenhaftigkeit zusammengestellt. Den wertvollsten Inhalt besitzt er in *Hugo Riemanns* Aufsatz „Die Erschießung des Melodienschatzes der Troubadoure und Trouvères".

— Max Reger amtsmüde. Prof. Dr. *Max Reger* wird sicherem Vernehmen nach sein Amt als Dirigent des Leipziger Universitätssängervereins zu St. Pauli niederlegen, das er seit Ostern 1907 bekleidet hat. Damit dürfte er zugleich von seiner Stellung als Universitätsmusikdirektor zurücktreten, denn diese ist bisher immer mit dem Dirigentenamt beim „Paulus" verbunden gewesen. Nur der Organistenposten an der evangelischen Paulinerkirche wurde 1907 von den Funktionen des Universitätsmusikdirektors abgetrennt. Prof. Dr. *Max Regers* Lehrtätigkeit am Leipziger Königl. Konservatorium wird durch die Niederlegung seines Dirigentenamts in keiner Weise beeinträchtigt. E. S.

— Neue musialische Zeitschrift. Im Verlage von Carl Klinner in Leipzig wird unter Redaktion des Königl. Preußischen Musikdirektors *F. Lubrich* in Sagan vom 1. Januar 1909 an eine neue Musikalische Zeitschrift erscheinen: „Die Orgel". Centralblatt für Kirchenmusiker und Freunde kirchlicher Tonkunst. E. S.

Diese Musikzeitung bestand schon einmal unter gleicher Redaktion und im gleichen Verlag, es würde sich also um eine Wiederbelebung handeln. D. R.

— In Weimar starb in seinem 35. Lebensjahre der Konzertmeister *Alfred Krassell*, ein bedeutender Geiger.

— In Breslau verschied im Alter von 70 Jahren Professor *Rudolf Thoma*. Früher war er Direktor des Breslauer Konservatoriums; der Elisabethenchor leistete unter seiner Leitung Hervorragendes. Als Komponist hat er sich einen Namen gemacht.

— Im zweiten Sinfonie-Konzert der städtischen Kapelle in Mainz am 21. Oktober d. J. gelangte die „Sinfonie" H-moll von Professor Dr. Fritz Vollbach unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung aus dem Manuskript. Das Werk fand starken Beifall. Der zweite Satz (Scherzo) mußte wiederholt werden; den tiefsten Eindruck machte der breit ausgesponnene dritte Satz (Adagio). Die „Sinfonie" wird in Kürze im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich erscheinen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 3.
Ausgegeben am 1. Dezember 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Edmund Kretschmer.

(gest. 13. September 1908.)

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

Bewundernd beug ich meine Knie'
Vor wahrer Größe, dem Genie.
Ich konnt' es leider nicht erringen,
So hoch empor mich aufzuschwingen.
Genug, wenn man mich ein Talent
Vielleicht nach meinem Tode nennt.

Als sie den Meister, dem der Tod am 13. September dieses Jahres (1908), einem Sonntag, als ein Erlöser von langen und schweren Leiden gekommen war, auf jenem Friedhof[1]) zu Grabe trugen, auf dem auch ein C. M. v. Weber seine letzte Ruhestätte gefunden, da wollte uns das „Bekenntnis“ nicht aus dem Sinn, das wir als Motto erkoren. In dem von ihm veröffentlichten Bändchen seiner poetischen Kundgebungen[2]) findet man es unter der Rubrik „Grüße“, und es hat seinem Inhalt nach als „Selbstbekenntnis“ zu gelten.

Man könnte nun allenfalls über den Begriff „Talent“ und dessen engere und weitere Begrenzung rechten und damit darüber, wieweit also unseres Meisters Begabung als solches zu bewerten ist. Doch genug, mit dem Pfunde, das ihm geliehen war, hat er redlich gewuchert und daß er den Besten seiner Zeit genug getan, davon legt sein Leben und Wirken Zeugnis ab.

Einmal, da schien es, als sei Kretschmer ausersehen, ein „Großer“ im Reiche der Töne zu werden. Das war, als seine große Oper „Die Folkunger“ im Jahre 1874 von Dresden aus ihren Siegeslauf über die deutschen Bühnen nahm. Wenn man erwägt, daß das Werk, dessen Libretto Mosenthal ursprünglich für Meyerbeer geschrieben hatte, ein glückliches Kompromiß zwischen dem musikalischen Stil dieses Meisters und den des Wagner des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ darstellt, so kann man es wohl verstehen, daß man vielfach meinte, es sei der erste erfolgreiche Wurf eines zu Großem Berufenen. Daß es Kretschmer wie so vielen ging, u. a. z. B. seinem Zeitgenossen Ignaz Brüll mit seinem liebenswürdigen „goldnen Kreuz“, daß er sich selbst einen Rekord gestellt hatte, den er nicht wieder erreichen sollte, das war ohne weiteres nicht vorauszusehen. Erst als „Heinrich der Löwe“, mit welcher Oper Kretschmer im Jahre 1877 in Leipzig zugleich als „Dichter-Komponist“ debütierte, ungeachtet des kräftigen Appels an den deutschen Patriotismus nur vorübergehend sich zu behaupten vermochte, mußte man bedenklicher werden. Und dann schwieg sich ja Kretschmer als Bühnenkomponist für längere Zeit aus. Ein in Ulm im Jahre 1881 unternommener Versuch, ein Jugendwerk, die romantisch-komische Oper „Der Flüchtling“, auf die Bühne zu bringen, blieb ohne Erfolg, und sein musikdramatischer Letztling, die romantische Oper

[1]) Innere (alte) katholische Friedhof zu Dresden-Friedrichstadt.

[2]) Gedichte von Edmund Kretschmer, Dresden, Holze & Pahl, 1904.

„Schön Rotraut“ (Dresden 1887) brachte es ungeachtet einiger hochpoetischer Szenen nicht über einen Achtungserfolg hinaus. Zu „wahrer Größe, dem Genie, sich aufzuschwingen“, war also dem Meister versagt, nicht aber sich als „Talent“ in der zeitgenössischen Produktion hervorzutun. Und da ist denn entscheidend für ihn geworden, daß er im besonderen Maße zum Vokalkomponisten berufen war. Man wird gewiß nicht in Abrede stellen können und wollen, daß speziell ein Instrumentalstück erstaunlich populär wurde, sein von Meyerbeer beeinflußter prächtiger Krönungsmarsch aus den „Folkunger“, ebensowenig daß einst seine Orchestersuite „Musikalische Dorfgeschichten“ lebhaften Anklang fand, und wir wollen auch nicht unerwähnt lassen, daß er noch vor wenigen Jahren (1903) einige ganz reizende leichte Klavierstücke („Jugendzeit — goldne Zeit“) veröffentlichte,[1] aber daß er sein Bestes, Bleibendstes auf dem Gebiete der Vokalmusik schuf, bleibt deshalb unanfechtbar.



An der Hand von Kretschmers Lebens- und Entwicklungsgang wird es im folgenden klar werden, daß er der „berufene Vokalkomponist“ war.

Am 31. August 1830 in dem kleinen geistlichen Landstädtchen Ostritz bei Zittau geboren, war Edmund Kretschmer ein echtes Kind der sangesfrohen Lausitz und überdem noch der Sprößling eines sangesfrohen Hauses, des Ostritzer Schulhauses, wo sein Vater als Rektor und Kantor domizilierte. Fermer Blattsänger, ließ er schon als Knabe seine Stimme solistisch oder im Chor erschallen, wenn es im Heimatstädtchen Aufführungen von Oratorien usw. gab. Und sangesfroh blieb er auch, als er sechszehnjährig nach Dresden gekommen war, um sich auf dem Friedrichstädter Seminar für den Lehrerberuf vorzubereiten. Damals geschah es, daß er am Palmsonntag (1. April) 1849 unter Richard Wagner die Chöre der „Neunten“ mitsang, das war in der letzten Aufführung des Riesenwerkes im sogenannten alten Opernhaus am Zwinger, das wenige Wochen später, in den stürmisch bewegten Maitagen von den Insurgenten in Brand gesteckt wurde. Da sah er, wie er uns selbst erzählte, den kleinen unscheinbaren Mann, dessen Komponistenruhm später die ganze Welt erfüllen sollte, begeistert den Taktstock schwingen, faszinierend in seinem heiligen Eifer, jede Nuancierung mit beredten Gestikulationen begleitend, bei den Crescendos und Fortes selber zu wachsen scheinend. Ein zweitesmal, das mag hier gleich Erwähnung finden, sollte er später den großen Meister in Wien wieder sehen, als er sich im Mai des Jahres 1872 vom Kongreß der Cäcilianer, der unter Pfarrer Dr. Franz Witt in Regensburg getagt, dorthin begeben hatte. Und er fand in ihm bei den Proben zu dem denkwürdigen Konzert des Wagnervereins im Musik vereinssaale (12. Mai) und bei diesem selber den gleichen „beweglichen, heftig gestikulierenden, aber von dem heiligen Feuer seiner Kunst durchglühten, in seiner Begeisterung alles mit sich fortreißenden Dirigenten“ wieder, als der er von jener unvergeßlichen Dresdner Aufführung der „Neunten“ her noch in seiner Erinnerung lebte! —

Nach beendeter Ausbildung im Seminar erhielt Kretschmer seine erste Anstellung an der katholischen Hauptschule in Dresden als Gesang- und Schreiblehrer, und ein gütiges Geschick wollte es, daß ihm in dieser Zeit der Musikunterricht der damals in der sächsischen Residenz weilenden Söhne des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen: Karl — jetzt König von Rumänien — Anton — als Leutnant im 1. Garde-Regiment bei Königgrätz tödlich verwundet und Friedrich übertragen wurde, was ihm nicht nur in materieller Hinsicht willkommen sein mußte, sondern was auch mit dazu beitrug, ihn in seinem Entschluß zu bestärken, sein Leben ganz der Musik zu weihen. In diese Zeit fallen seine Studien (Harmonielehre und Kontrapunkt) bei dem Altmeister des deutschen Männergesangs, bei Julius Otto, und seine Ernennung zum Hilfsorganisten an der katholischen Hofkirche. Und die letztere veranlaßte ihn nun auch, sich noch bei Johann Gottlob Schneider, der damals im Zenith seines Ruhmes als „Orgelkönig“ stand, im Orgelspiel weiterzubilden. Damit aber eröffnete er sich den Weg zum eigentlichen Organistenamt an genanntem Gotteshause, und zunächst neben Gustav Merkel, dann im Jahre 1886 als dessen Nachfolger in der ersten Rangstellung bekleidete er dasselbe. So war er in den „Kirchendienst“ hineingekommen, der, da er im Jahre 1880 auch die Leitung der Vokalmusiken übernommen

[1]) Otto Junne. Leipzig.

hatte, schließlich sein gesamtes amtliches Wirken ausmachte.

Auf die Lebensschicksale Kretschmers zurückkommend, so zeigen sie ihn hier wie auch sonst in engster Verbindung mit der Vokalmusik bleibend, d. h. in diesem Fall dem Chorgesang, ihm besondere Erfolge dankend. An der Spitze größerer Gesangskorporationen, der akademischen Sängervereinigung „Erato", des Dresdner Lehrergesangvereins usw. gewann er sich eine erstaunliche Popularität. Und auch gleich seine ersten Siege als Komponist errang er auf dem Gebiet der Vokalmusik. Die Preiskrönung seiner für das „erste deutsche Sängerfest (1865) geschriebene „Geisterschlacht" zeigte ihn als berufenen Männerchor-Komponisten, diejenige einer ebenfalls preisgekrönten Messe im strengen Stil für dreistimmigen Männerchor und Orgelbegleitung auf einem internationalen Kongreß in Mecheln (1868) zugleich als berufenen Kirchenkomponisten. Und damit fixierte er gleichsam auch die beiden Bereiche, innerhalb deren er sich bleibenden Ruhm gewinnen sollte. Denn so gewiß die „Folkunger" heute noch eine „schöne Oper" genannt werden können, so berechtigten Beifall sie allenthalben zu finden vermögen, wo man ein stilistisches Kompromiß zwischen Meyerbeer und den Wagner der ersten Periode noch nicht für überwundenen Standpunkt ansieht, so gewiß ist doch auch, daß sie in absehbarer Zeit ganz vom Spielplan verschwinden werden. Auf dem Gebiete der Männergesangs- und der Kirchenkomposition hat indessen Kretschmer Verdienste, die ihm ein dauerndes ehrendes Andenken sichern, und ein kurzer Hinweis auf diesen bedeutungsvollsten Teil seines Schaffens ist darum gewiß gerade jetzt nicht unwillkommen.[1])

Wie oben gezeigt wurde, stand Kretschmer in seinem beruflichen Leben in engsten Beziehungen zur Vokalmusik und speziell zum Chorgesang, genoß den Unterricht eines Julius Otto und hatte sich, was hier noch nachzutragen ist, als er in den Kirchendienst trat, der besonderen Gönnerschaft und Förderung eines Carl Gottlieb Reissiger zu erfreuen. Letzterer, ein Meister im vierstimmigen Satze, gewann als Kirchenmusikkomponist mit seinen schönen Figuralmessen und Motetten großen Einfluß auf sein eigenes Schaffen. Dazu kam nun noch, daß Kretschmer als Dirigent selber stets in der Lage war, die natürlichen Bedingungen eines in jeder Hinsicht gesanggerechten und klanglich wirksamen Chorsatzes fortgesetzt und genau zu studieren und zu erproben. Als Männerchorkomponist vermochte er auf diesem Wege jenen volkstümlichen Zug zu entwickeln, der seinen größeren Chorwerken so gut eigen ist, wie seinen kleineren Gesängen und der doch nicht — davor bewahrt ihn sein „Können" — in „Liedertafelstil" ausartete. Als Kirchenkomponist aber erkannte er den berechtigten Kern, der in der vom Pfarrer Dr. Franz Witt in Regensburg inaugurierten cäcilianischen Bewegung lag und schloß sich ihr an, wenn auch gleich seinem Bruder in Apoll dem Münchner Meister Joseph Rheinberger nicht deren extremer Richtung, zu der sich übrigens auch Franz Wüllner nicht bekannte, der im Jahre 1877 nach Dresden berufen, dort die Reorganisation der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche vollzog.

Um zunächst seiner Männerchor-Kompositionen zu gedenken, so konnte sich Schreiber dieser Zeit noch unlängst von der Wirkung des Erstlingswerks Kretschmers der „Geisterschlacht" (Verlag von Glaser, Schleusingen) überzeugen, eines großzügigen in seiner Tonsprache überaus markanten Tonstücks, und der „Sieg im Gesang" (Fr. Kistner, Leipzig) hat mit seinen dramatisch belebten Kampfgesängen der Franken und Deutschen noch immer zündend gewirkt. Nicht minder darf man aber auch alle die kleineren Chorgesänge, die unser Meister bei Glaser-Schleusingen (op. 5), Fr. Kistner (op. 29), Siegel (op. 30 und 45), Rob. Forberg (op. 38 und 61), Leipzig, und Schott, Brüssel (op. 52) erscheinen ließ, in empfehlende Erinnerung bringen. Da ist mancher von ihnen schon zu wohlverdienter Popularität gelangt, so der „Tausendschön" (op. 29) betitelte, dann die „Lotosblume" (op. 30) u. a. m. Ganz besonders ist an dieser Stelle aber auch noch einiger geistlicher Kompositionen für Männerchor zu gedenken, schon um deswillen, weil solche an sich nicht eben allzuzahlreich vertreten sind. Zunächst ist hinzuweisen auf die dreistimmige „Preismesse" (D moll), die oben schon erwähnt wurde, und auf eine F dur-Messe op. 15, (Bock, Dresden), die ursprünglich für vier Frauen- (resp. Knabenstimmen gesetzt, vom Komponisten selber auch für vier Männerstimmen bearbeitet und veröffentlicht wurde. Das Agnus Dei (As dur; 3/4, Soloquartett und Chor) daraus bildete unter Langer lange Zeit eine beliebte Nummer der Pauliner in ihren Kirchenkonzerten. Dann schrieb aber auch Kretschmer vier für solche Zwecke prächtig zu verwendende Hymnen für Männerchor op. 36 (lateinischer und deutscher Text), die bei Siegel, Leipzig erschienen, darunter ein als Trauungsgesang oft und gern gehörtes „Veni creator spiritus". Damit zu den Kirchenkompositionen Kretschmers gelangt, so wurde bereits gesagt, daß er sich in ihnen zu einem Cäcilianismus gemäßigter Observanz bekenne, d. h. daß er der Ansicht war, ein Komponist der Gegenwart, der wirklich etwas zu sagen habe, könne sich nicht in einer sklavischen Nachahmung der alten Meister gefallen, sondern werde bei aller Wahrung des Ernstes und der Strenge des Kirchenstils auch den Errungenschaften der Neuzeit Rechnung tragen müssen. Und so dankt die katholische

[1]) Vergl. hierzu: Otto Schmid, Edmund Kretschmer-Biographie (Verlag von C. Meyer, Dresden, 1890.)

Kirchenmusik ihm denn eine Anzahl von Werken, die ihren Platz z. B. neben denen eines Rheinberger kühnlich behaupten dürfen. Von den Messen nennen wir an erster Stelle seine vierte in As dur op. 23 (Schott Frères, Bruxelles 1877) „in honorem Sancti Francisci Seraphici“ für vierstimmigen Chor mit Orgel, deren schönes Agnus Dei der Meister selber als „mit seinem Herzblut“ geschrieben bezeichnete. Eine dritte in D moll op. 22 (Schott Frères) kulminiert in einem schönen Benedictus, dessen Anfang ein dreistimmiger Kanon im Einklang ist. Aus der Reihe seiner Hymnen, Motetten usw. sind hervorzuheben die beiden achtstimmigen a capella-Chöre: „Cantate Dominum“ (Ostermotette) und „Haec dies, quam fecit Dominus“ op. 17 (Hoffarth, Dresden), wahre Prachtstücke in der Energie und Prägnanz des musikalischen Ausdrucks, des weiteren die vierstimmigen Hymnen: Veni creator spiritus, Alma redemptoris, O sacrum convivium und Cantate Domino etc. aus op. 18 und 21 (Hoffarth, Dresden; Naumann, ebenda) und die Motetten „Benedictus es“ und „Lacrimosa“ aus op. 35 (Siegel, Leipzig). Es dürfen hier aber auch nicht unerwähnt bleiben die Werke, die Kretschmer direkt für den Gebrauch in dem Gotteshaus, an dem er beamtet war, schrieb, seine doppelchörigen (achtstimmigen) Vespern, Litaneien u. a. m.; denn der Titel eines „Königl. Hofkirchenkomponisten“, den ihm König Albert aus eigenster Entschließung im Jahre 1880 verliehen hatte, war ihm nicht nur — Titel! In ehrlichem Ringen nach den höchsten Idealen hatte er sich ihn verdient und nicht ohne Stolz wies er gerne darauf hin, daß sich einst Joh. Seb. Bach unter Überreichung des Kyrie und Gloria seiner H moll-Messe bei August dem Starken um eine derartige Auszeichnung beworben hatte, um erhöhtes Ansehen bei seinen Leipziger Behörden zu gewinnen. Das geschah in einem vom 27. Juli 1733 datierten Schreiben! Da dem Gesuch entsprochen und Bach zum „Compositeur bey der Hof-Capelle“ am 19. Nov. 1736 ernannt wurde, konnte also Kretschmer den Tonheros in gewissem Sinne zu seinen Amtsvorgängern zählen. Um so mehr als dieser in konfessioneller Hinsicht freidenkend genug war, gerade damals in dem ernsten strengkatholischen Dresdner Kirchen-Meister Johann Dismas Zelenka[1]) einen Kampfgenossen gegen die Präponderanz der „schönen Dresdner Liederchen“ wälscher Abstammung zu schätzen. Da nun auch dieser letztere, dann ein J. G. Naumann u. a. Königl. Hofkirchenkomponisten waren, befand sich Kretschmer mit diesem Titel jedenfalls in bester Gesellschaft, und solange das Gedächtnis jener nicht verlöschen wird, wird auch das seine nicht vergehen. Es lebt dauernd fort in den Annalen der Geschichte der Königl. Kapelle zu Dresden, die ja von ihrer Gründung als Kantorei her aufs engste verknüpft ist mit derjenigen der Kirchenmusik in Dresden. Er hat den Besten seiner Zeit genug getan und damit gelebt für alle Zeiten! —

[1]) Von ihm erschienen, veröffentlicht vom Schreiber dieses, im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann): Weihnachtsgesang für drei Solo- oder Chorstimmen und Altsolo mit Orgel: „Jerusalem, o wende dich.“ (F. H. 94.)

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs**.

VI.

L: „Heute wollen wir uns ein schönes, neues Lied mit unseren fünf Tönen bauen. Es ist auch nicht länger als die anderen beiden. Wieviel Takte wird es wohl haben?“

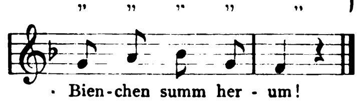
Ruth: „Auch acht Takte wie das erste Trommelstückchen.“

L. trommelt rhythmisch das Gesangstückchen auf dem Tische vor und bekommt die Antworten von den Kindern, daß zuerst acht Takte sind, daß dann der Anfang noch einmal kommt und daß in jedem Takte zwei Stückchen Zeit sind.









Die Kinder singen die Melodie ab, zuerst auf la, la, la, dann mit Benennung der Noten und schließlich der diatonischen Ordnungszahlen. Sobald es sicher geht, wird der Text (5 Verse) gelernt und im Chor schön gesprochen, darauf nochmals das Lied — Text und Noten — ruhig stehend auswendig gesungen.

L.: „Bei diesem Liede muß man nicht marschieren, sondern nach dem Takte fliegen. (Leitet ein Kind zu graziösen, schwebenden Bewegungen nach dem Takte an, sodann fassen die Übrigen sich bei den Händen, bilden einen Kreis um das Bienchen und singen den Text.)

Das ist das erste Spielliedchen. Etwas später erfolgt im $^4/_4$ Takt „Schlaf Kindlein, schlaf!" Die Kinder machen, so oft diese Worte wiederkommen, leise wiegende Bewegungen, singen in zärtlich sanftem Tone den Text und lassen am Ende jedes Verses die Stimme ritardierend bis zum ppp herabsinken.

1. „Alles neu macht der Mai" (in moll „Hänschen klein geht allein")
2. „Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald."
3. „Summ, summ, summ! Bienchen summ herum!"
4. „Schlaf, Kindlein, schlaf!" (auch in moll).
5. „Kommt ein Vogel geflogen."
6. „Winter ade."

Diese Lieder bilden nach den ersten vier Unterrichtsmonaten ungefähr das Repertoire des Kinderchors. Die Kleinen nachdem sie eingedrungen waren in den musikalischen und textlichen Gehalt der Gesangstücke, waren mit ganzer Seele bei der Sache, sie sangen mit absoluter Sicherheit, rein und natürlich, einzelne wie im Chor oder zu zweien und dreien ihre Lieder, verbunden mit Spiel, mit Darstellung oder auch ohne jede Bewegung. Auch die Übungsstücke für den Gesang waren angewachsen zu einer Zahl und Mannigfaltigkeit, wie der kleine Umfang von fünf Tönen und die einfache rhythmische Form es zuließ.

Neue konstruktive Erscheinungen, deren jedes Lied einige aufwies, gaben Anlaß zu Erklärungen und kleinen Erzählungen (Erfindungen auf historischer Grundlage) sowie zum Hinweis auf schon behandelten Stoff und dessen Wiederholung in neuer Form. Wie wir dann unsere Notenkenntnis erweiterten, das soll jetzt gezeigt werden.

L.: „Wer kann sagen, wieviel verschiedene Töne es gibt?"

Hans: „Es gibt das ganze Klavier voll Töne!"

L.: „Sind das alles verschiedene Töne auf dem Klavier, so verschieden, wie verschiedene Kinder?"

Ruth: „Es sind acht a Töne auf dem Klavier und jeder wohnt eine ganze Treppe höher und die sind alle dieselben a Töne und die unten wohnen sind dick, und die oben ganz dünn."

L.: „Welcher Ton ist der erste?"

Einige: „Der a Ton."

Andere: „Der f Ton."

L.: „Jeder Ton kann einmal der erste sein, gerade wie von zwölf Kindern jedes einmal das erste, das andremal das zweite, dritte oder auch das letzte sein kann. In unserem Dreiklang, wie ist da der erste Ton?"

Heinrich: „Da ist Ton f der erste!"

L.: „Und in unseren Stücken f-Tonleiter auch, daher hat sie ja ihren Namen f dur. Wir wollen einmal sehen, ob der Nachbar von f, ob der Ton g auch der erste sein kann. (Schreibt).



Die Kinder müssen mit Benennung der Noten die Reihe absingen.

L.: „Habt Ihr nun g dur gesungen?"

Heinrich: „Das war die Molltonart!"

L.: „Weil der Ton b jetzt die Terz geworden ist, g ist vom zweiten der erste und b vom vierten der dritte Ton geworden. Wenn nun die Terz fröhlich, wenn sie dur werden soll, dann?"

Ruth: „Dann muß sie einen halben Tritt herauf steigen und lachen und einen anderen Namen bekommen."

Heinrich: „Dann heißt sie h und kann das b fortwerfen."

L.: (wischt das b weg und schreibt anstatt dessen ein fis vor) „was dies bedeutet, erfahren wir später, jetzt wollen wir sehen, ob das g dur ist."

(Es wird das Erlernte nach g dur und g moll transponiert, einschließlich des Dreiklangs, dann der Halbtonschritt von der dritten zur vierten Stufe festgestellt und die Fortbewegung der einzelnen Töne in g dur und moll mit derselben in f dur und moll verglichen.)

L.: „Was haben wir dazu gelernt?"

Hans: „Ein neues dur und ein neues moll."

L.: „Wieviele Töne hat unser neues dur?"

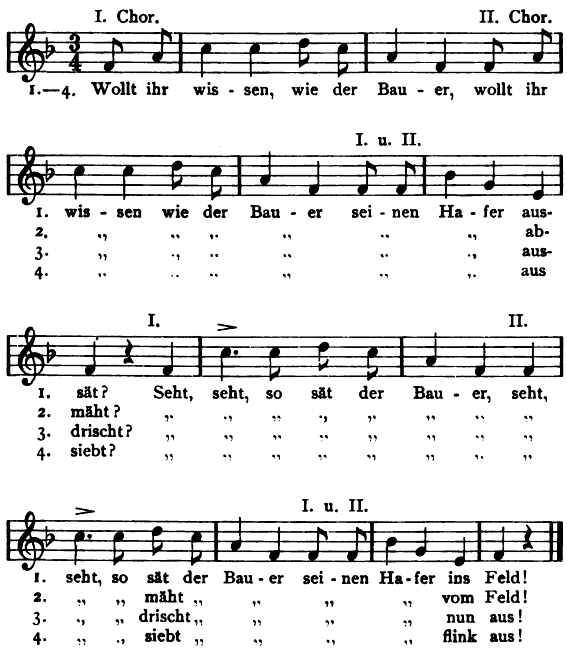
Kinder: „Fünf Töne!"

L.: „Und wieviele Töne hat nun unsere alte f dur Tonreihe?"

Heinrich; „Fünf Töne und — und noch ein d!"

L.: „Also sechs Töne; denn der Ton d, der in g dur die fünfte Stufe, nimmt in f dur den sechsten Platz ein. Wir haben nun einen musikalischen Baustein dazu bekommen und können neue Lieder machen, die werden noch etwas höher hinaufsteigen als die alten. Zuerst müssen wir aber den neuen hohen Ton d so singen lernen, daß er nachher in den neuen Liedern ebenso schön klingt wie die anderen fünf Töne."

(Es werden einige neue Tonbildungsübungen gemacht. Um diese Zeit fingen wir auch mit Staccato-Versuchen an. Die Lehrerin stellt den Kindern einen hellen, sprühenden Funkenregen vor, so ungefähr müssen die Töne klingen, blitzend, hell, klar und feurig. Das neue Gesangstück ist ein Spielliedchen im $^3/_4$ Takt f dur und geht bis d. Es heißt: „Wollt ihr wissen, wie der Bauer seinen Hafer aussät?" und gibt den Kindern Gelegenheit zu verschiedenen neuen Bewegungen beim Gesange. Der Chor wird, nachdem das Lied theoretisch und praktisch in alter Weise gelernt und geübt ist, in zwei Gruppen geteilt, die einander gegenüberstehen. Darauf wird das Lied mit Darstellung (antiphonisch) folgendermaßen gesungen!



Für diese Periode folgen noch im Umfange von 6 Tönen:

„Frühling sprach zu der Nachtigall: Ich will Euch geben einen Ball.“

„Als unser Mops ein Möpschen war.“

„Weißt du, wieviel Sterne stehen.“

„Morgen kommt der Weihnachtsmann.“

Zuweilen wurde ein Lied in moll versucht; doch fand es wenig Anklang; das Urteilsvermögen der Kleinen ging, einmal geweckt und unterstützt, bald allein seinen sicheren Weg. Die Worte, die ganze Stimmung paßte eben nicht zum Weinen; sondern regte zur Heiterkeit an, und daß es auch schwermütige Weisen in dur gibt, ebenso daß nicht alle Tonsätze in moll traurig sind, das sind Erscheinungen, deren Betrachtung für eine spätere Periode höherer musikalischer Reife bleiben muß, das einfache Material der Elementarstufe bietet keine Beispiele für solche Erklärungen; ohne Beispiele aber dergl. jungen Kindern zu erklären und vorzutragen würde dem Unterricht alles Leben rauben. Vernachlässigt wurde die Molltonart nicht, sie wurde in den Übungsstücken vielfach dargestellt.

Glucks „De profundis“.

Eine Analyse und ein Protest.

Von Dr. **Max Arend.**

Da das kostbare kleine Werk von dem die Rede sein soll, wie es scheint das Schwanenlied eines Großmeisters, der es mit seiner Kunst ernst nahm, wie nur einer, und sein inniges Herzensgebet, wohl fast allen geehrten Lesern unbekannt ist, so werde ich, um es ihnen näher zu bringen, zunächst verschiedene Beurteilungen, die es im Laufe der Zeit erfahren hat, hierhersetzen. Dabei beabsichtige ich jedoch nicht, mich oder den geehrten Leser auf eine der angeführten Meinungen festzulegen, sondern lediglich, vorläufig zu orientieren.

Kretzschmar sagt in seinem „Führer durch den Konzertsaal“[1]): „Aus der Psalmenkantate jener Epoche taucht zuweilen Glucks ‚De profundis‘ auf. Diese Komposition markiert den Ernst der Stimmung mehr, als daß sie ihn ausführt. Einzelne Stellen treten aus dem Geist der Skizze heraus, namentlich das einfach herzliche ‚Quia apud te‘. Oft glauben wir Mozart zu hören, so in dem Abschnitt: ‚Misericordia‘. Vollständig eigen und Gluckisch ist das Kolorit des Orchesters: der vorwiegende Klang der Posaunen und tiefen Hörner. Von den Streichinstrumenten fehlen die Violinen. Die Gesamtwirkung der kleinen Komposition, der einzigen, mit welcher der Reformator der Oper heute auf dem kirchlichen Gebiete erscheint, ist hochfeierlich.“

Salieri, Glucks Schüler und derjenige, der das Werk zuerst, nämlich bei den Trauerfeierlichkeiten anläßlich des Todes Glucks in Wien 1787, zur Aufführung brachte, urteilte darüber folgendermaßen[2]) — und dies außerordentlich treffende Urteil scheint auf Gluck selbst zurückzugehen: „Dieses Tonwerk ist eben nicht meisterlich gearbeitet, wenn man mit diesem Ausdruck Tondichtungen voll Künstlichkeit bezeichnet, aus denen Gluck zu solchem Behufe nicht viel machte; wohl aber ist es wahrhaft christlich geschrieben, und dadurch seinem Zwecke entsprechender, als so viele andere, zwar meisterlich, aber nicht christlich geschriebene Werke, die für den religiösen Gebrauch ganz unpassend, ja sogar nachteilig erscheinen.“

¹) Bd. 2, S. 423.

²) Schmidt, Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854, S. 391 ff.

Fétis, der von seinem engherzig und oberflächlich formalen Standpunkte aus unsern Seb. Bach „unkorrekt“ findet, spricht in seiner „Biographie universelle“ von „einem ‚De profundis‘ das in Ansehen gestanden hat, aber nur mittelmäßig (médiocre) ist.“

Marx faßt sein Urteil[1]) in die Worte zusammen: „Durchweg im Tone hoher, andachtvoller Feier, wie dem Inhalt und der geweihten Stätte des Tempels ziemend war.“ Er hebt dann im einzelnen u. a. hervor, daß Gluck Ansätze zu Fugierungen wiederholt fallen läßt und findet darin eine Bestätigung seiner Grundanschauung, daß Gluck technisch minderwertig geschult gewesen, ihm aber zufällig für seine letzten Ziele diese Art der Schulung nicht nur nicht hinderlich, sondern geradezu fördernd gewesen sei.

Diese merkwürdige Grundanschauung ist in unseren Tagen durch eine Veröffentlichung *Riemanns* unhaltbar geworden, der aus diesem Grunde an dieser Stelle zu gedenken ist. Riemann hat nämlich die 7 Kammersonaten für 2 Geigen und Generalbaß, die uns von Gluck erhalten sind (6 davon in gestochenen Stimmen, London 1746, die siebente in handschriftlicher, in der Königl. Bibliothek in Berlin[2]) liegender Partitur) in sein „collegium musicum“ aufgenommen und gibt sie mit ausgesetzter Cembalostimme neu bei Breitkopf & Härtel heraus; einige der Sonaten sind bereits erschienen, die übrigen im Erscheinen begriffen. Diese aus der allerersten Schaffungsperiode Glucks herrührenden Werke zeigen den Meister in einer gänzlich neuen Beleuchtung: als den gewandten Beherrscher großer Instrumentalformen und des polyphonen Stiles. In diesen Werken kam es offenbar Gluck darauf an zu zeigen, was er als absoluter Musiker konnte. In seinen Bühnenwerken dagegen, insbesondere

¹) Gluck und die Oper. Bd. 1, S. 25 ff.

²) Nicht, wie Wotquenne, S. 221 seines thematischen Verzeichnisses angibt, in Dresden.

in seinen letzten großen Musiktragödien, zeigt sich der Meister von einer künstlerischen Strenge, die wenige Analoga in der Geschichte hat. Die Musik ist ihm nie Selbstzweck, sondern stets Mittel, freilich zur Erreichung der erhabensten Zwecke. Er haßte alles, was „nach Musik roch", d. h. was nicht den Zwecken zugute kam, denen die Musik zu dienen hatte. Andererseits verurteilte er durch diesen Standpunkt nicht, wie ein Kleinerer es notwendig getan hätte, die Musik zu einer Kunst zweiten Grades. Denn wir sehen, beispielsweise an seiner „Alceste" oder „Iphigenie auf Tauris", daß seine Tonwelt den Geist der wahren Tragödie, den das Textbuch aus poetischer Unfähigkeit kaum streift, atmet, und daß diese Töne dem Hörer, zu dem sie überhaupt sprechen können, die erhabensten tragischen Offenbarungen geben. Eine Eigentümlichkeit dieses Stiles, die ihrer Seltenheit wegen von demjenigen, der erst anfängt sich mit Gluck zu beschäftigen, leicht verkannt wird, ist das, was ich die künstlerische Ökonomie nennen möchte. Gluck will nicht durch die Musik allein, sondern durch die gesamte tragische Situation, durch die Seelenverfassung, in die er jedesmal durch alles Voraufgegangene den Hörer gebracht hat, wirken. Durch die Musik drückt er also nur das aus, was notwendig ist; nicht aus Armut, sondern aus Kunststrenge. Mehr würde „nach Musik riechen," ein künstlerisches weniger sein. Daraus folgt natürlich, daß, wenn man diese Musik außer dem Gesamtzusammenhang aufnimmt, einzelne Nummern darstellt oder ihre Reihenfolge ändert — wie unwissende Bearbeiter leider oft genug getan haben —, die Musik leicht kalt und unzulänglich, ja zum Teil unverständlich erscheint. Der Dramatiker Gluck gehört nur auf die Bühne. Ich habe persönlich erlebt, wie verhältnismäßig kalt mich trotz guter Vorführung die Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis" im Konzertsaal ließ und wie mächtig sie mich ergriff, als sie mich im Theater auf die gewaltige Tragödie, deren Konflikte andeutend, stimmte.

Diese Betrachtung des Tragikers Gluck ist der Schlüssel zum Verständnis des „De profundis". Auch hier zeigt sich jene erhabene und keusche Reinheit des Stiles, die jeden musikalischen Aufputz verschmäht. Da diese kleine Kirchenkomposition in dieser Hinsicht in ihrer Zeit ganz vereinzelt dastand, so setzt sie zu ihrem vollen Verständnis ein genaues Vertrautsein mit dem Gluckschen Stil voraus, welches wiederum sich nur aus den großen tragischen Werken gewinnen läßt. Das Werk ist also im edelsten Sinne intime Kunst. Es will dem Gottesdienste in der vollkommensten Weise dienen, ohne sich musikalisch vorzudrängen. Das erklärt, was alle angeführten Beurteiler, jeder mit andern Worten, ausstellen: Die „Skizzenhaftigkeit" Kretzschmars, den Mangel an „Künstlichkeit" Salieris, den Mangel an „polyphoner Kunst" bei Marx und die „Mittelmäßigkeit" Fétis'. Gluck verschmähte die künstlichere Ausführung aus ästhetischen Gründen. Wie (subjektiv) recht er dabei hatte, beweist die „hochfeierliche", wahrhaftige, christlich-ethische Wirkung dieser Musik.

Die Instrumentierung des Werkes ist folgende: gemischter Chor, Streichorchester ohne Geigen, Oboen und Fagotte (am besten nach älterem Brauche chorisch, mindestens je 3, zu besetzen), ein tiefes Horn (in D) und 3 Posaunen, dazu wohl (ebenfalls nach älterem Brauche) eine Orgelbegleitung über den Basso continuo. Das Stück steht in D moll, C-Takt, Adagio espressivo — das übrigens nicht zu langsam genommen werden darf. Die Streichbässe und Blechinstrumente beginnen unisono forte mit tief D. Der Chor bringt forte in tiefer Lage den ersten gewaltigen Anruf Gottes:

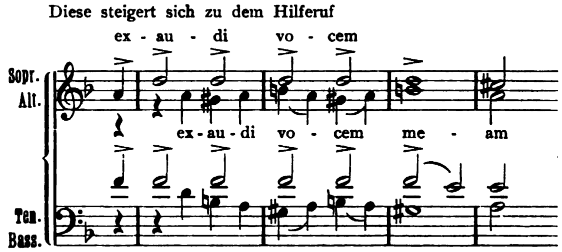


(Instrumente mit den Singstimmen unisono.)

Auffallend ist in harmonischer Hinsicht der B dur-Sextakkord. Aus dem ersten Anruf Gottes schält sich die Bitte heraus:



Diese steigert sich zu dem Hilferuf



(Instrumente unisono.)

Darauf beginnt der Baß mit den Streichbässen und der Baßposaune



Tenor und Alt setzen fugiert ein, sowie aber der vierstimmige Chor zusammen ist, treibt er homophon in einem cresc. auf den Anruf des Herrn:



Die Instrumente halten in Synkopen über und demütig-bußfertig fahren die Singstimmen fort:



Man beachte im 3. Takt den von Gluck zum Ausdruck starker Empfindungen oft verwendeten Querstand in den Männerstimmen (d—dis, f—fis). Wer die Gewalt dieses Querstandes studieren will, schlage in der „Iphigenia auf Tauris" die Eumenidenszene im 2. Akt und zwar die Töne auf, die Orestes singt, um sein wahnsinniges Entsetzen vor den rächenden Eumeniden auszudrücken (c—cis, es—e). Ein anderes Beispiel bietet die große Arie der Klytemnästra im 3. Akt der „Iphigenia in Aulis", wo derselbe Querstand flammenden Zorn ausdrückt. Die Stellen sind instruktiv für die unserige: sie

lenken darauf, die verhaltene Leidenschaftlichkeit des reuezerknirschten Verlangens nach Erlösung in dem p zu erkennen. Eine ungemein schmerzliche Instrumentalfigur, die durch das ganze Werk als Nachklang zum Chorgesang bei dessen Cäsuren wiederkehrt, folgt diesen Tönen:



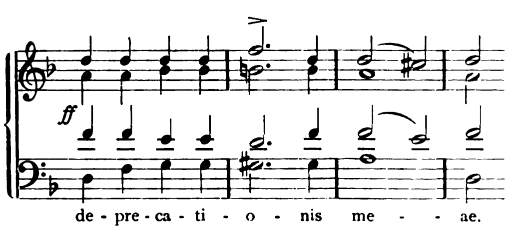
(Hoboe mit Bratsche unter Posaunenklang.)

Hierauf setzt der Chor mit Macht ein:

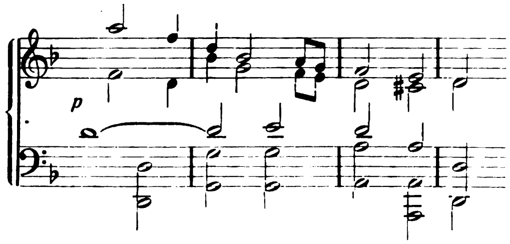




um zu schließen (man beachte den Sopran bei dem *sf*!)



Wieder klingt im Orchester nach:



Damit schließt Vers 1 des Psalms ab; er nimmt 53 Takte ein, bei weitem am meisten von allen Versen, denn es galt die Grundstimmung zu malen, die im folgenden nur nach verschiedenen Seiten näher auszuführen ist.

Vers 2 und 3 stehen im Gegensatz zueinander: der eine die Angst des Sünders vor dem gerechten Gerichte über die Sünde, der andere die beseligende Empfindung der Gnade malend. Vers 2 umfaßt nur 14 Takte, Vers 3 25 Takte.

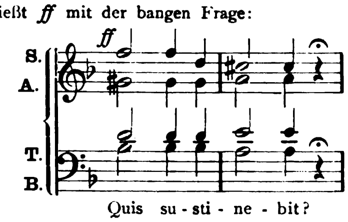
Vers 2 beginnt mit einem Orchester-Unisono staccato forte im verminderten Septimenakkord, in welchen die im letzten Notenbeispiel angezogene Orchesterfigur mit Trugschluß hineinläuft, ein Trugschluß übrigens, den Wagner typisch gemacht hat, der jedoch zu Glucks Zeit eine Inspiration war:



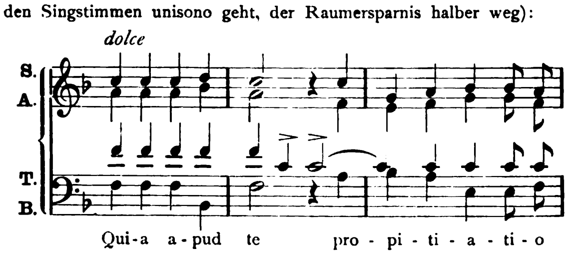
Sehr beachtenswert ist auch der angstvoll-heftige Einsatz des Chorsoprans. Ich erinnere daran, daß sich *Verdi* in seinem „Requiem" im Schlußsatz „Libera me" desselben Mittels bedient, um einen großen, allerdings theatralischen Effekt hervorzubringen (Klavierauszug S. 172, 191). Die in der Tat sehr auffallende Oktavenparallele auf den Silben . . quitates fordert Marx zu der Beurteilung heraus, daß Gluck die obligate Orchesterfigur nicht habe kleinlich umbiegen wollen, um die Parallele zu vermeiden. Marx fügt hinzu: „Gluck hat Recht daran getan". Man wird aber sogar sagen müssen, daß Gluck die Parallele mit der Singstimme a u f g e s u c h t hat, um der betonten Silbe des Wortes „inquitates" einen besonders heftigen Akzent zu geben, denn wenn man die Parallele beseitigen wollte, würde man wohl nicht die Orchesterstimme ändern, sondern die Singstimme:



Vers 2 schließt *ff* mit der bangen Frage:



Nach der Generalpause setzt unmittelbar piano mit dem F dur-Dreiklang das außerordentlich schöne „Quia apud te" ein (ich lasse hier wie anderswo die Orchesterbegleitung, die im wesentlichen mit den Singstimmen unisono geht, der Raumersparnis halber weg):







Dieser schöne Chorsatz bringt noch den demutvoll-flehenden musikalischen Gedanken:



und schließt mit dem ergreifenden Akkorde der neapolitanischen Sexte (dem As dur-Dreiklang in G moll):



Wieder klingt die klagende melodische Figur im Orchester nach:



Vers 4 (18 Takte) ist kräftig, aber in dunkler Stimmung gehalten. In den ersten 6 Takten haben die 3 Posaunen eine machtvolle Figur in gebrochenen Akkorden zu blasen, während die Streicher und die Holzbläser die Singstimmen in gehaltenen Tönen unterstützen:



Man beachte im 4. und 5. Takt den bereits besprochenen von Gluck mit Vorliebe angewandten Doppelquerstand es—e, c—cis. Auch dieser Vers wird durch die mehrfach erwähnte klagende Orchesterfigur, und zwar in C moll, also immer tiefer in die düsteren Be's versinkend, abgeschlossen. Die Figur erscheint, mehr noch als das letzte Mal, in der Oboe durch Pausen unterbrochen, gleichsam schluchzend, ein Effekt, den Beethoven am Ende des Trauermarsches seiner Eroica-Sinfonie mit ergreifender Wirkung nachgeahmt hat:



Vers 5 (18 Takte) fällt besonders durch die auch von Marx hervorgehobene prachtvolle Deklamation des „usque ad noctem" (speret Israel in Domino) auf:



Am Schlusse dieses Verses verwendet Gluck, um das von Reue zerrissene Herz zu malen, auch (durchgehend) den übermäßigen Dreiklang:



(siehe das dritte Viertel des ersten Taktes).

Wie das letzte Notenbeispiel zugleich zeigt, verschlingen sich der Schluß des 5. und der Anfang des 6. Verses ineinander. Der letztere, auch das „et ipse redimet Israel" umfassend, umfaßt 36 Takte und schließt das Werk ab. In ihm tritt nach dem angegebenen fugierten Anfang das großartige *ff*



hervor, das in ein p subito umschlägt und sich dann in das pp (mit den 3 Posaunen pianissimo!)

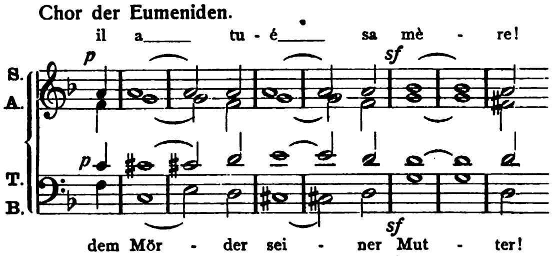


rettet. Man beachte das herbe dorische h im Basse! Dieses pp wird sofort durch einen heftigen fugierten Eintritt des Soprans mit den Oboen abgelöst (et copiosa apud eum redemptio!). Die Schlußtakte bringen in tiefer Lage mit dem phrygischen und Plagalschluß ergreifend schön das „et ipse redimet Israel ex omnibus in inquitatibus ejus":



Tiefernst sind diese Töne verklungen, und mit ihnen verstummt die Leier des gottbegnadeten Sängers. Das „De profundis" scheint Glucks letztes Werk zu sein. Er übergab, wie uns berichtet wird, vor seinem Tode seinem Schüler und Vertrauten Salieri das Manuskript zwecks Aufbewahrung in der Wiener Hofbibliothek. Das Werk wurde, wie schon erwähnt, zuerst an der Bahre Glucks durch Salieri aufgeführt. Daß das Werk nach der „Iphigenia auf Tauris" geschrieben sei, schließt Marx mit Recht aus gewissen Anklängen Man vergleiche z. B.:

Chor der Eumeniden.



im 2. Akt der „Iphigenia auf Tauris" mit Takt 8—11 des „De profundis"



Die Reminiscenz ist bis auf den wilden Accent der Eumeniden bei „Mutter" („mère") vorhanden. Es ging Gluck so, wie es Wagner ging, als er in seinen „Kaisermarsch", Gedankensplitter aus den „Meistersingern" und dem „Ring" unbewußt herübernahm.

Das herrliche kleine Meisterwerk, diese von wahrhaft christlichem Geiste getragene Komposition, mit dem Gluck inmitten der verweltlichten Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast gänzlich vereinsamt dasteht und auch auf diesem, sonst nicht von ihm betretenen Gebiete, mit seinem Genie und seinem wahrhaftigen, auf den Kern der Dinge gehenden Charakter seiner Zeit beinahe um ein Jahrhundert vorauseilt, scheint aus den im Eingange entwickelten Gründen zu jeder Zeit wenig aufgeführt worden und infolgedessen wenig bekannt gewesen zu sein. In den Leipziger Gewandhauskonzerten erscheint sie, wie ich aus der von Dörffel zur hundertjährigen Jubelfeier der Gewandhauskonzerte am 25. November 1881 herausgegebenen Festschrift entnehme, in den 100 Jahren von 1781—1881 ein einziges Mal, nämlich am 19. Dezember 1811! Ob und wann sie etwa nach 1881 im Gewandhause erschienen ist, vermag ich im Augenblick nicht festzustellen. Sie gehört auch übrigens nicht in den Konzertsaal, so wenig wie die Bühnenmusik des Meisters, sondern ausschließlich in die Kirche!

Noch einige Worte über die Ausgaben. Das Werk ist erst ungefähr 20 Jahre nach dem Tode Glucks gedruckt worden und zwar ungefähr gleichzeitig in Paris in der Konservatoriumsdruckerei und in Berlin bei Simrock, in beiden Ausgaben in Partitur mit unterlegtem Klavierauszug. Vor einem halben Jahrhundert hat Marx bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in einer Sammlung von Chören den Klavierauszug publiziert. Er meint in seinem Werke „Gluck und die Oper" (1863), daß es „an der Zeit sei, das Werk seiner langen und unverdienten Vergessenheit zu entreißen".

Die Simrocksche Ausgabe war bis vor kurzem für 2 M zu haben, sie ist leider vergriffen. Der Liebhaber wird aber mit leichter Mühe dadurch in den Besitz der Partitur gelangen können, daß er die auf jeder größeren Bibliothek liegende gestochene Partitur kopiert — ein Zustand allerdings, der dem letzten Werke Glucks gegenüber, welches von Rechts wegen zum eisernen Bestande jedes Kirchenchores gehören müßte, als schmachvoll bezeichnet werden muß. Eine Neuausgabe tut uns neben regelmäßigen und guten Aufführungen dringend not. Bei dieser Neuausgabe möge man auch endlich eine Anzahl grober Stichfehler eliminieren und die Verwirrung der auf ein System gedruckten Baß- und Fagottstimme beseitigen, anstatt die alten Platten unbesehen wieder abzudrucken!

Möge meine Analyse des Werkes recht Viele veranlassen, sich meinem Proteste gegen die schmachvolle Vernachlässigung des kostbaren Schatzes anzuschließen und diesen Protest dadurch erst zu einem wirksamen zu gestalten!

Lose Blätter.

Ein Mittel zur Belebung des Interesses an der Orgelmusik.

Von P. Teichfischer, Bielefeld.

Wie Frühlingswehen rauscht es durch die Orgelkunst, sicherlich mit eine erfreuliche Folgeerscheinung des immer weiter um sich greifenden Bachkultus unsrer Tage. Aber noch bleibt viel zu tun. Der erfahrene und menschenkundige Organist wird sich der Wahrnehmung nicht verschliefsen, dafs bei vielen Bach-Enthusiasten ein gut Teil Heuchelei mit unterläuft, — für viele gehört die Bach-Schwärmerei zum guten Tone, man darf sich doch in der „Gesellschaft" keine Blöfse geben — und dafs die Schar der Orgelmusik-Verehrer (geschweige der Kenner, bezw. -Verständigen) einen äufserst minimalen Prozentsatz der Kirchen- bezw. Konzertbesucher überhaupt darstellt. Wie viele wohl sind heute noch der Meinung, dafs das Postludium nur dazu da sei, die Andächtigen aus dem Gotteshause herauszuspielen. Ebenso fehlt der Allgemeinheit für die sachliche und logische Einordnung des Präludiums in den sinnvollen, liturgischen Aufbau des Gottesdienst-Ganzen fast jegliches Verständnis. Und vollends wie viele Laien dringen tiefer ein in die wunderbare Struktur der Orgelkompositionen Bachs, Regers u. a. gottbegnadeter Meister! Was wird in den Kirchenkonzerten am meisten gewertet? In erster Linie sind es die vokalen Darbietungen, ob chorisch oder solistisch, von den instrumentalen die Orgelsoli meist — zuletzt. Die vielgepriesene „Königin" wird grausam entthront. Das hängt vielleicht in etwas mit einer gewissen Starrheit und Gleichmäfsigkeit des Orgeltones zusammen, auch mit dem polyphonen Orgelstil; aber bei der modernen Orgel ist die Ausdrucksfähigkeit bedeutend erhöht worden, und trotzdem macht das Interesse des Publikums an der Orgel als Soloinstrument nur geringe Fortschritte. Die „Fernwerk"-Lobgesänge usw. dokumentieren häufig nur die Lüsternheit nach Sensationellem, Effektvollem und gänzlich Belanglosem. Darum wird die Organistenwelt jedes Mittel, das eine Besserung der angeregten Zustände herbeizuführen geeignet ist, dankbar begrüfsen. Auf ein vielleicht wirksames Remedium möchten die folgenden Ausführungen verweisen. Es liegt so nahe, und darum wohl lag es bisher so fern. Vor kurzem übersandte mir Herr Organist und Chordirigent H. Müller in Friedberg in Hessen die von ihm mit vieler Liebe und Sorgfalt verfafste Festschrift zur Einweihung der neuen Orgel in der Stadtkirche. Das schöne Werk enthält 53 klingende Stimmen und ist von der rühmlichst bekannten Firma Steinmeyer & Co. in Öttingen, Bayern, erbaut. Am Festtage veranstaltete der

Autor der Festschrift sein 7. Volkskirchenkonzert. Bei den im Programme aufgeführten je 6 Choralvorspielen und Charakterstücken sind die zur Verwendung kommenden Register mit vermerkt, a. e. Rembt, „Wenn wir in höchsten Nöten" — (Solostimme: Tibia 8' im III. Manual), Bach, Fuge: „Allein Gott in der Höh'" — (Solostimmen: die 3 Trompeten), Bartmuſs, Hirtenmusik (Traversflöte 4' im II., Oboe im III., Seraphonflöte im I. Manual) usw. Gerade an einem Orgelweihfesttage dürfte bei den Zuhörern im Durchschnitt eine gröſsere Empfänglichkeit auch für die intimeren Klangreize des neuen Orgelwerks zu finden sein, und der aufmerksame Laie wird sicher die ihm aus der Zusammensetzung des Orchesters nicht ungeläufigen Orgelregister Trompete, Klarinette, Oboe, Flöte usw. in ihren Klangwirkungen vergleichen, über die ihm weniger oder nicht bekannten Register Vox coelestis und humana usw. aber im Lexikon oder bei Fachleuten Belehrung suchen. Daraus resultiert dann von selbst ein sich stetig steigerndes Interesse an den Orgelstücken. Das Müller sche so einfache und praktische Verfahren dürfte sich zur Nachahmung empfehlen. Selbstverständlich läſst es sich Modifikationen unterwerfen. Bei vernünftiger Anwendung wird der Erfolg nicht ausbleiben. Und das wäre schon etwas!

Unmusikalische Haus- und Lebensregeln.

Als Ersatz für die veralteten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" *Robert Schumanns.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

III. Spiel und Vortrag.

Hauptregel ist: ein Ton wie der andere!

* * *

Gespielt wird, wie's dasteht.

* * *

Spiel immer nach Noten! und möglichst nach dem Sinne des Zuhörers!

* * *

Schwer ist, was schwarz ist.

* * *

Schwere Stellen spielt man langsamer, leichte schneller.

* * *

Was man nicht kann, läſst man weg.

* * *

Kann man ein Stück nicht im vorgeschriebenen Zeitmaſse spielen, so nimmt man es langsamer.

* * *

Es gibt eigentlich nur leichte Stücke.

* * *

Der erste Satz wird forte gespielt, der zweite mezzoforte, der dritte fortissimo.

* * *

Im Grunde genommen, ist es nicht so wichtig, was und wie gespielt wird, sondern daſs man im Takt bleibt.

* * *

Daſs man im Takt bleibt, ist auch nicht so wichtig. Am wichtigsten ist, daſs man fertig wird.

* * *

Nach jedem Takte kommt eine kleine Kunstpause, selbst dann, wenn mit ihm ein neues Motiv beginnt.

* * *

Um den Rhythmus nicht allzu deutlich und üppig werden zu lassen, wird jede längere Note etwas kürzer, jede kürzere etwas länger genommen.

* * *

Das Pedal wird am besten ein oder zwei Takte lang gehalten.

* * *

Crescendo ist forte.

* * *

Da der Ton des Klavieres rasch verklingt, muſs man um so stärker spielen.

* * *

Im Streichquartett darf die erste Violine nicht kratzen.

* * *

Bei der Fermate kommen wir wieder zusammen.

* * *



Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Ende Oktober. Der allgemeine Konzertverein „Barmer Volkschor" (Dirigent Königl. Musikdirektor *Karl Hopfe*) hat seinen diesjährigen Aufführungen eine einheitliche, musikhistorische Idee zugrunde gelegt: in gedrängter Form soll die Entwicklung der Vokal- und Instrumentalmusik von Händel bis Richard Strauſs vorgeführt werden. Zuerst werden die Klassiker Händel, Haydn, Mozart, Beethoven zu Gehör kommen, alsdann die Romantiker Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann; darauf folgt die Schule Berlioz, Wagner, Liszt; den Beschluſs bildet der Führer der musikalischen Sezession; Richard Strauſs mit den 3 Hauptwerken: Don Juan, Tod und Verklärung, Till Eulenspiegel. Um Richard Strauſs, den erfolgreichsten modernen Meister, gruppieren sich Hugo Wolf, Max Reger, Felix Weingartner und Max Schillings als Hauptvertreter des modernen Liedes. Dem Spätklassizismus vertritt Joh. Brahms mit der akademischen Festouvertüre. Verschiedene Novitäten und kleinere Sachen werden dieses interessante Bild ausschmücken und vervollständigen. Mit einer überaus fleiſsig vorbereiteten und in allen Teilen trefflich gelungenen Aufführung des Königsoratoriums „Saul und David" von Händel in Chrysanderscher Bearbeitung eröffnete der in sämtlichen Stimmen bedeutend verstärkte allgemeine Konzertverein das neue, 12. Konzertjahr. Zu dem mächtigen Eindruck, den das herrliche Werk unter *Hopfes* begeisterungsvoller Leitung hinterlieſs, trugen nicht wenig die Solisten, Dr. *Felix von Kraus*, *Adrienne von Kraus*-Osborne, Frl. *Anna Kämpfert*-Frankfurt a. M. und der Tenorist *Wolfgang Ankenbrank*-Nürnberg bei.

Die Barmer Konzertgesellschaft (Dirigent Königl. Musikdirektor *Richard Stronck*) hat auf ihr dieswinterliches Programm in feinfühliger Auswahl eine Reihe älterer und neuerer Vokal- und Instrumentalwerke gesetzt: Gunlöd von Peter Cornelius, Messe von Klose, das Leiden des Herrn von A. Mendelssohn, die Rhapsodie von Brahms, Acis und Galatean von Händel, Walpurgisnacht von F. Mendelssohn,

Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven, Kantaten von Bach, Sinfonien von Brahms, Beethoven, Bruckner, Werke von M. Reger, H. Wolf und Wetz. Da nur erstklassige Solisten berufen sind, stehen den Besuchern dieser Konzerte musikalische Hochgenüsse in Aussicht. Im Mittelpunkt der 1. Aufführung stand der grofse Geigenvirtuos *Kreisler*. Die Art, wie er das Violinkonzert von Beethoven spielte, zeigte, dafs *Kreisler* nicht nur eine phänomenale Technik besitzt, sondern auch von aufserordentlich feinen, künstlerischen Empfindungen beseelt ist. — Die Kammersängerin *M. Götze*-Berlin sang die 3 bekannten Gedichte „Im Treibhaus, Schmerzen, Träume" für 1 Frauenstimme von R. Wagner. Der Vortrag zeugte von guter Schulung der Stimme, die recht trag- und modulationsfähig ist, und musikalischem Geschmack. — Eingeleitet wurde der Abend durch das „Leiden des Herrn" von A. Mendelssohn für gemischten Chor und Orchester. Der Komponist hat den Stimmungsgehalt dieses altdeutschen Volksliedes erschöpft. Die elegischen und dramatisch bewegten Stellen heben sich charakteristisch voneinander ab. Melodie und Stimmführung sind volkstümlich schlicht. Die Komposition fand um so mehr begeisterte Aufnahme, als der Verein viel Sinn für feine Nuanzierung entwickelte.

Das 1. Konzert des Elberfelder städtischen Orchesters stand unter dem Zeichen Bach, Haydn, Schubert, Beethoven. Einleitend spielte das Orchester die von unserm neuen ersten Theaterkapellmeister *Hermann Hans Wetzler* instrumentierte Esdur-Orgelsonate von S. Bach. Auch dieser Versuch, Bachs hehre Orgelmusik auf das Orchester zu übertragen, mufs als gänzlich verfehlt bezeichnet werden. — Frau *Mathilde Schmidt* sang verschiedene Lieder von Bach, Schubert, Zumsteeg dem Publikum sehr zu Gefallen. Der beliebte Cellist *H. Son* spielte das Cdur-Konzert von Haydn; mit entzückender Meisterschaft erklang namentlich die Kantilene, die er im wundervollen Pianissimo verhallen liefs. Leider verläfst uns *Henny Son*, um einem Rufe an die Königl. Hofoper und das Nationale Konservatorium in Budapest zu folgen.

An Stelle der wegen mangelnder Unterstützung von Seite der Einwohnerschaft eingegangenen Künstlerabende der *Madame de Sauset* hat die Elberfelder Konzertgesellschaft 3 Künstlerkonzerte gesetzt. Vor dicht gedrängtem Saale liefs sich *Eugène Ysaye* in Werken von Händel, Brahms, César Frank hören und bewundern, und zum ersten Male trat der neue Gesangsstern *Elena Gerhardt* vor uns auf. Die junge Künstlerin hat so viele gute Eigenschaften, dafs sie zu den allerersten Sängerinnen zu rechnen ist.

Die Konzertgesellschaft (Dirigent Königl. Musikdirektor *H. Haym*) begann den diesmaligen Reigen ihrer Aufführungen mit J. Haydns jugendfrischen Jahreszeiten. Die Chöre wurden sämtlich ganz ausgezeichnet gesungen, vom Orchester dezent begleitet. Die Solisten — *Anna Stronck*-Kappel, *Richard Fischer, Johannes Meschaert*, vertieften den harmonischen Gesamteindruck.

Das Theater (Direktor *Julius Otto*) bewährt auch jetzt wieder den alten Ruf, eine der ersten Provinzbühnen zu sein. Die durch Versetzung nach aufserhalb entstandenen Lücken sind durch tüchtige Kräfte ausgefüllt. Auch nur unter diesen günstigen Voraussetzungen ist es möglich, dafs in der kurzen Zeit von 6 Wochen 12 Opern und 2 Operetten neu einstudiert und die meisten derselben mit künstlerischem Erfolg über die Bretter gingen. Namentlich dürfen wir uns freuen, in dem neuen ersten Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler* eine Kraft gewonnen zu haben, die den Vorgänger, den feinsinnigen *A. Coates*, voll und ganz ersetzt.

H. Oehlerking.

Berlin, 8. November. Von einer Caruso-Woche habe ich zu berichten und von einem Caruso-Taumel. Es schien, als hätte man hier noch keinen bedeutenden Sänger bisher gehört, und als seien die Bajazzi und die Bohème neue wertvolle Bühnenwerke. Wochenlang vorher waren alle Opernplätze verkauft, und an der Kasse kostete der Parkettplatz 25 M, was ein noch nie vorher geforderter Preis ist. Wie sehr ihn nun die Händler noch in die Höhe trieben, das ist fast unglaublich. Es sind 100 M für einen Platz bezahlt. *Caruso* erhielt für jede seiner Rollen 10000 M. Bedenke ich, dafs *Niemann* für seinen herrlichen Rienzi, für den unvergleichlichen Tannhäuser, für den wunderbaren Tristan und für den idealen Josef oder Florestan 750 M bekam, so schäme ich mich in die Seele derer hinein, die dem italienischen Sänger nicht nur so aufserordentliche Summen zu zahlen ermöglichten, sondern ihm auch so ungewöhnliche Triumphe bereiteten. Und doch ist auch mir Caruso mehr als ein guter Sänger von grofsem Können und mit klangreicher Stimme. Ich zähle ihn auch den echten musikdramatischen Künstlern zu. Aber das Beste, was er geben kann, edlen Schön- und Ziergesang, fordert weder die Rolle des Canio noch die des Rodolphe von ihm. Und einen eifersüchtigen Mann zu spielen, der das treulose Weib samt den Liebhaber ersticht, oder einen Bohèmien, der zärtlich mit seiner Grisette ist und Schmerz empfindet, wenn sie scheidet — das ist doch eine darstellerische Aufgabe, die auch einem mäfsig begabten Sänger zu gelingen pflegt. Dafs der von Natur heifsblütigere Italiener den Silvio mit stärkerer Leidenschaft verfolgte und die Nedda in wilderer Wut erdolchte, berechtigte doch wahrhaftig nicht, *Enrico Caruso* dem genialen *Albert Niemann* zur Seite zu stellen, wie es selbst von Berufskritikern geschah. — Als ich wenige Tage nach den italienischen Gästen deutsche Künstler in der Bohème sah — anstatt *Caruso, Scotti* und *Farrar* unsre heimischen *Kirchhoff, Hoffmann* und *Hempel* — da brauchte ich mich einmal nicht über das italienisch-deutsche Sprachgemenge des Textes zu ärgern, dann aber fand ich auch, abgesehen natürlich von der gesangskünstlerischen Überlegenheit des italienischen Tenors über den deutschen, dafs unsre Künstler den Gästen durchaus nicht nachstanden, und auf mich machte die einheitlich gegebene Oper einen stärkeren Eindruck, als die mit den Fremden. Allerdings war ich im Hause ein weifser Sperling. War vorher des Klatschens, Rufens und Tücherwehen kein Ende gewesen, jetzt rührte sich nach den Aktschlüssen kaum ein Dutzend Hände zu dürftigem Beifall. Es waren ja nur deutsche Sänger da oben auf der Bühne tätig! — Wertvoll und lehrhaft war für mich die Darstellung des Tonio in den Bajazzi durch Herrn *Scotti*, einen tüchtigen Sänger mit nicht mehr frischer Stimme. Unsere Tonios erscheinen weifs geschminkt im bunten Gewande vor der Gardine und tragen den Prolog als eine Art Gesangsszene grofsen Stils vor. Das ist eine Torheit. *Scotti* kam im ärmlichen Alltagsanzuge, ein Mitglied der Dorfkomödianten-Truppe, redete das Publikum im Parlando an, trug dann in beseelter Kantilene den Inhalt des zu gebenden Stückes vor und lud im Rezitativ zum Besuche der Aufführung ein. So ist die Sache natürlich, verständlich und sogar wirksam. — Die Komische Oper gab zum ersten Male Pelleas und Melisande, Musikdrama von *M. Maeterlinck*, Musik von *C. Debussy*. Man weifs,

dafs dieser das Haupt einer neuen französischen Schule ist, die Gluck, Beethoven und Wagner den Krieg erklärt hat. Sie will Einfachheit der Musik und fragt wenig nach dem Rhythmus, nichts nach der Melodie. Alles, was nach bestimmten Regeln und Gesetzen sich richtet, will sie von der Musik ausgeschlossen sehen. Es soll eine regelmäfsige Folge von Tönen kaum noch gebilligt werden, jedenfalls nicht eine Entwicklung oder Verarbeitung von Motiven. Alle kontrapunktische Arbeit überflutet die musikalische Freiheit mit aneinandergereihten Akkorden voll Dissonanzen und Fortschreitungen in leeren Quinten, über oder zwischen denen eine dürftige Figur oder ein einfaches Melisma ertönt. Stimmung soll alles sein, und diese von allem Schulzwang freie Musik soll sie ausdrücken. Farbe, wechselnde und oft erfreuliche, bringt das Orchester, Zeichnung nicht. Die Personen auf der Bühne psalmodieren ihren Text. Nur dafs ihre Rede auf bestimmten Tönen der Scala ruht, nicht auf wechselnden, wie es die Melodie verlangt, darauf kommt es dabei an. Der Text soll nur in Musik gefafst sein, sonst könnte er auch gesprochen werden, wobei denn doch die Modulation der Rede Wirkung hervorriefe. So wie jetzt, ist die Rezitation unsäglich langweilig. In 14 Bildern geht das Stück am Zuschauer vorüber. Aus dem Dunkel treten sie allmählich hervor und verschwinden darin langsam wieder. Meist stehen dann nur zwei Personen aut der Szene im Dämmer, bewegen sich kaum, sind aber ziemlich redselig. Und symbolisch ist ihre Rede meist zu fassen. Das Orchester fügt dann seine Stimmungsfarben hinzu. Es erklingt auch zwischen den Bildern, während der Zuschauer ins Duster der Bühne starrt. Oft besteht diese Zwischenaktsmusik nur aus einzelnen Paukenschlägen, ein paar Harfentönen und dazwischen Aufseufzen des Orchesters. Fast 4 Stunden lang geniefst man an dieser seltsamen Gattung Musikdrama. Die meisten Beurteiler treten ihr entschieden entgegen. Einzelne indes finden in ihr die Offenbarung eines genialen Neuerers. Auch als Weiterentwicklung des Wagnerschen Kunstwerks hört man dies Musikdrama bezeichnen. Und der Bayreuther Meister soll der Vater einer Musik sein, die keinen festen Rhythmus, keine bestimmte Formen, keine motivische Arbeit, keine Melodie hat — nicht haben will! — Man zeige doch denen, die das behaupten können, von Wagner nichts weiter, als den Klavierauszug der Meistersinger!

Aus der Belle Alliance-Theater-Oper wurde plötzlich das Berliner Operetten-Theater S. W., also die dritte ständige Operettenbühne. Sie gab die als englische Tanzoperette bezeichnete, unbedeutende Neuheit Havana von *Leslie Stuart* mit Kräften dritten Ranges. Nur während des 1. Aktes hielt ich es dabei im Theater aus. Tapferer war der eine der beiden Direktoren, der es erst nach 14 Tagen verliefs. Wer weifs, wie lange der andere das hoffnungslose Unternehmen noch weiterführen mag.

Eine Konzertflut ist es zu nennen, worin wir jetzt schwimmen. Etwa drei Dutzend Musikabende in der Woche ist das gewöhnliche Mafs. Viel Gutes, teils Hervorragendes, doch wenig Neues, das dann nicht immer gut war, gab es. Die Singakademie führte den Messias auf, der Philharmonische Chor die Missa solemnis und dazu ein liebliches, ziemlich unbekanntes Laudate Dominum von Mozart für Chor, Sopransolo, Orgel und Orchester. Das zweite Philharmonische (Nikisch)-Konzert brachte eine neue Sinfonie von *Akos von Buttykay*, die nur wenig bedeutet. Der dritte Sinfonieabend der Königlichen Kapelle sollte mit *Cherubinis* Sinfonie D-dur beginnen. Nach den Proben aber legte man sie als nicht wertvoll genug bei Seite und ersetzte sie durch einen Haydn. Die Wagnervereine führten Stücke aus den Meistersingern — im Konzerte blafs erscheinend — sowie die Neunte Sinfonie auf. („Und immer dasselbe Wort“ singt Maurico unwillig der Mutter zu.) Die Kammermusikvereinigungen wachsen wie Pilze aus der Erde. (Es gibt ja auch Edelpilze.) Eine der hervorragendsten ist das Flonzaley-Quartett, in Amerika gegründet und, wie ich glaube, nach seinem Ursprungsorte benannt. Die Herren *Botti*, *Pochon*, *Ara* und *d'Archambeau* bringen in jedem Konzerte zwischen zwei neueren Kompositionen eine ältere, und alle führen sie vortrefflich aus. *Henri Marteau* hat sich mit anderen Künstlern zu Duo-, Trio- und Quartettabenden verbunden. Geiger und Geigerinnen sind an der Tagesordnung. Innerhalb der letzten Wochen konzertierten *Petschnikow*, *Hubermann*, *Elman*, *Serato*, *Berber*, *Macmillen*, *Hegedüs*, *Burmester*, *v. Vescey*, *Manén*, *Zeiler* (eine namhafte Neuerscheinung), *Wittenberg*, die *Playfair*, die *Brennerberg*. Von Liederabenden war der, den *Geraldine Farrar* gab, der — turbulenteste. Sie hatte ein buntes, wertloses Programm aufgestellt und sang mäfsig. Das Publikum jubelte und jauchzte. Am Schlufs warf man ihr Blumen und Kränze, suchte in ihre Nähe zu gelangen und streichelte und küfste, konnte man Hände oder Arme nicht erreichen, ihre Kleider.

Rud. Fiege.

Dresden. Die Monotonie des Spielplans der Königl. Hofoper — das ist jetzt das Gesprächsthema aller derer, die hierselbst zu den ständigen Opernbesuchern gehören. Seit der Eröffnung der Spielzeit d. h. seit dem 9. August waren bis zur Aufführung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ von der ein andermal die Rede sein soll, zwei — sage und schreibe zwei — Neueinstudierungen zu verzeichnen, und auch diese erfolgten nicht einmal zwecks Belebung des Spielplans, sondern, was für das System des Fortwurstelns charakteristisch gleichsam nur par force majeur. Als der König von Spanien unserem König seinen Besuch abstattete, da erinnerte man sich daran, dafs der Komponist der Oper „Acté“, die man ohne Rücksicht auf die Kosten der Ausstattung und auf deren noch ungeminderte Zugkraft nur fünfmal aufgeführt hatte, ein Spanier war: *Joan Manén*, der bekannte Geiger. Und dann war ja die Oper ursprünglich in spanischer Sprache geschrieben worden. Kurz also, die Festvorstellung im rosengeschmückten, festlich beleuchteten Opernhaus brachte „Acté“, aber freilich in einer ad hoc so erbarmungslos zusammengestrichnen Gestalt, dafs sie für den Spielplan gar nicht mehr in Frage kommen konnte. Musikalisch ist damit nun freilich nicht gerade viel verloren, aber schon einmal diese demonstratio ad oculos, dafs die Romanen von der species „Grofse Oper“ nicht lassen können, wäre ganz zweckdienlich gewesen. Warum denn gibt man Opern wie Halévys „Jüdin“ oder die „Hugenotten“ des „ollen, ehrlichen Meyerbeer“ gar nicht mehr? „Effekt hin, Effekt her,“ so wird man noch einmal sagen, den Herren fiel wenigstens etwas ein, und da man nichts Gescheites mehr produziert, so wird man eben zurückgreifen müssen. Instruktiv in derselben Richtung war auch der zweite Fall einer zwangsweisen Neueinstudierung. *Kretschmers* „Folkunger“, der man sich aus Anlafs des Todes des Meisters erinnerte, hatte an einem Sonntag gegeben, einen überraschend starken Erfolg. Und dieses

Werk ist doch auch „Grofse Oper" in optima forma! Meyerbeer und der Wagner des „Tannhäuser" und „Lohengrin", der doch zum wenigsten mit einem Fufse auch noch auf dem Boden des stilo rappresentativo stand, gaben ihren Segen zu seinem Entstehen. Aber warum auch so rigoros? Die heutige Opernbühne kann einmal nicht mehr allein von dem leben, was die Wagnerianer de pur sang allenfalls „neben ihrem Meister" gelten lassen. Nun und die „Folkunger" sprachen dabei um ihrer künstlerischen Ehrlichkeit willen an. Unbeschadet mancher etwas liedertafelnden Weisen bieten sie im Ganzen eine gesunde Musik mit einzelnen recht glücklichen originelleren Eingebungen, als den dalekarlischen Gesängen, dem „Eriksgang" usw. Im Textbuch, das Mosenthal ursprünglich Meyerbeer zugedacht hatte, reizte Kretschmer seinerzeit offenbar der starke patriotische Einschlag, der übrigens auch heute noch verfängt. Jedenfalls wäre gar nichts dagegen einzuwenden, wenn man die Oper nicht gleich wieder ad acta legte, und wenn man z. B. auch das zeitgenössische „goldne Kreuz" Ignaz Brülls wieder hervorsuchte. Die Zeit ist reif für eine gewisse Umkehr, das sah man hier u. a. auch an dem nachhaltigen Erfolg, den man mit der in voriger Spielzeit erfolgten Neueinstudierung von *Aubers* „Maurer und Schlosser" hatte.

Überhaupt was doch in der Musik jener Meister, die nicht angekränkelt waren von der Blässe des Gedankens, „mehr als Musik" bieten zu wollen, für lebendige Kräfte walten! — Da bescherte uns das erste der Sinfonie-Konzerte der Königl. Kapelle zur Erinnerung an die überhaupt erste dieser Veranstaltungen, die vor 50 Jahren am 26. Oktober 1858, vom Kapellmeister C. G. Reissiger geleitet, stattgefunden hatte, das gleiche Programm wie damals: Cherubinis, „Anakreon"-Ouvertüre, J. Haydns B dur-Sinfonie, C. M. v. Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Beethovens C moll-Sinfonie. Wir wollen nun gewifs kein Wesens davon machen, dafs an den Werken der beiden grofsen klassischen Meister das letzte halbe Jahrhundert einfach spurlos vorüberging und finden es natürlich auch nicht erstaunlich, dafs Webers von romantischem Empfinden erfüllte schwungvolle Ouvertüre unter Schuch zündend einschlug. Jedoch dafs selbst Cherubinis formschöne, aber immerhin etwas klassizistisch kühle Muse keineswegs versagte, dafs man vielmehr die filigranöse Feinarbeit des wie ein duftender Blütenstraufs aus seiner Thematik herauswachsenden Werkes mit sichtlichem Behagen quittierte, erscheint uns bemerkenswert. Es zeigt, dafs schöne „Musik" nicht Gefahr läuft, von Un- und Übermusik verdrängt zu werden.

Was im übrigen das „Jubiläum" selber anlangt, so ist darauf hinzuweisen, dafs Versuche zur Einführung von Sinfoniekonzerten seitens der Königl Kapelle bereits unter C. M. v. Weber im Jahre 1821 und Richard Wagner in der Zeit vom Januar 1848 bis Februar 1849 stattgefunden hatten, dafs es aber eben bei „Versuchen" geblieben war. Heute sind die Veranstaltungen für Dresden und die Dresdner die gleichen erbeingesessenen wie die Gewandhauskonzerte für Leipzig und die Leipziger.

Otto Schmid.

Hamburg, 7. November. Die sturmbewegte Konzert- und Opernsaison hat ihren Einzug gehalten. Diesmal zu Beginn weniger anregend als sonst. Nun, da der Oktober beendet und wir bereits die dunklen Novembertage wieder unser charakteristisches Eigentum nennen können, türmen sich die Wellen der Konzert- und Theatermusik himmelhoch. Nachdem die Philharmonischen Konzerte, die sich in Vertretung Fiedlers diesmal der Gastdirektion auswärtiger Kräfte bedienen, ihren Anfang genommen, sind die andern Konzertunternehmungen, die Abonnementskonzerte der Berliner Philharmonie, die Konzerte des Herrn Prof. *P. Neglia*, die Abonnementskonzerte unter *Felix Woyrsch* usw. in eine neue Ära interessanter Aufführungen getreten. Das erste Philharmonische Konzert in der neuen Laeisz-Halle verzeichnete, unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. *Kes* aus Koblenz, in Werken von Schubert, Bizet und Wagner, einen Erfolg d'estime, unterstützt von *Ferrucio Busoni*, der mit Liszts Es dur-Konzert die Flamme der Begeisterung entzündete. Die zweite Philharmonische Aufführung brachte als Hauptwerk Liszts Faust-Sinfonie in mustergültiger, von Prof. *Panzner* (Bremen) mit Geist und sprühender Lebendigkeit vorgeführter Darstellung. Wir haben in Hamburg vereinzelte Vorträge des gigantischen Werkes erlebt, aber noch keine in gleicher Vollendung wie diese. In Abzug zu bringen ist jedoch das von Herrn Dr. *Briesemeister* (dem Bayreuther Loge) stellvertretend ausgeführte Tenorsolo. Vorzügliches gab der Chor unseres Lehrergesangvereins. — Nachdem sich das erste Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie unter Prof. *Arthur Nikisch* einer Reihe Orchesterwerke von Beethoven, Händel und Brahms in rühmenswerter Weise gewidmet, brachte der zweite Abend zu Beginn eine Novität, Sinfonie Cis moll des 1871 in Holmi (Ungarn) geborenen höchst begabten *Ako v. Buttykay*. Die Sinfonie, die in Berlin bereits die Feuerprobe bestanden, kennzeichnet ein dem Edlen, speziell dem Lyrischen sich zuwendendes Talent. Sie ist klar und legt einen Schwerpunkt in die melodische Linie. Erst in der das Variationenfinale abschliefsenden Fuge steigert sich der Ausdruck und führt das Tongedicht glanzvoll zu Ende. Der bestgeartete Satz ist das charakteristische Scherzo. Die vorzüglich ausgeführte Premiere fand eine verhältnismäfsig laue Aufnahme. Interessant war die Vorführung der F moll-Phantasie von Schubert in Felix Mottls feinsinniger Orchestereinrichtung. Zwischen den genannten Werken spielte Herr *Paul Goldschmidt* (Berlin) Liszts Es dur-Konzert, weniger mit Geist und Bravour als mit Delikatesse. Technisch war das Klavierspiel nicht einwandsfrei. Am Schlufs des Abends stand Berlioz' „Carnaval romain". — Einen grofsen Erfolg erzielte der seit Jahren in Hamburg wirkende *Francesco Paolo Neglia* in seinem ersten Orchesterkonzert mit Nicodés „Gloria-Sinfonie", die tatsächlich in hervorragender Weise zur Geltung gebracht wurde. Der anwesende Komponist sprach sich öffentlich in einem Dankesschreiben über die vorzügliche Ausführung in den Tagesblättern aus. Mit diesem Konzert, dem seit 1906 verschiedene Orchesterkonzerte voraufgingen, hat Neglia seine Stellung als fähiger Orchesterdirigent aufs neue und in glänzender Weise befestigt. — Die in diesem Winter wieder begonnenen Orchesterkonzerte des Herrn *Walter Armbrust* (das erste brachte die Mitwirkung Lamonds) hören leider auf infolge ungenügender pekuniärer Unterstützung. — Dem ersten Abonnementskonzert unter Prof. *Felix Woyrsch*, das in künstlerischer Abrundung Werke von Mozart, Wagenaar und Schubert brachte, erfreute Frl. *Else Schünemann* das Auditorium durch den seelenvollen Vortrag einer Reihe Gesänge von Schubert und Mendelssohn.

Kammermusik- und Liedkonzerte haben bereits in grofser Zahl stattgefunden. Ebenso war die Zahl der

Klavierabende nicht gering. Schon die Anführung aller Namen würde zu weit führen. Von den Liedkonzerten zeichneten sich die der Damen *Gerhardt*, *Neugebauer-Ravoth* und *Staegemann*, wie namentlich die der Frau *Schumann-Heink* und Frau *Ida Seelig* besonders aus. Das Schumann-Heink-Konzert, in dem die Künstlerin wieder das Aufserordentlichste darbot, war für die Hamburger ein Fest im idealen Sinne. Der Beifall kannte keine Grenzen und immer wieder mufste die so allgemein geliebte hohe Priesterin Apolls erscheinen und den Enthusiasmus entgegennehmen. Von den Klavierabenden verdient der des schottischen Virtuosen *John Petrie Dunn* besondere Erwähnung.

Im Theater gabs bis auf *Carusos* mit sensationeller Begeisterung aufgenommenes Wiedererscheinen und Nikisch' Gastdirektion verhältnismäfsig wenig Interessantes. Die teilweise Veränderung des Kunstpersonals übte nicht immer wohltuenden Einflufs auf das Ensemble aus. Als erste Neuheit der Saison erschien am 4. November Leo Blechs Einakter „Versiegelt", nach einem Libretto von Rich. Batka und Pordes-Milo. Nach dem günstigen Erfolge, den seinerzeit die einaktige Oper „Das war ich" bei uns erzielt, war man recht gespannt auf die Novität, und diese, ein Pendant zur modernen komischen Oper, fand, sorgfältig einstudiert von Kapellmeister *Stransky*, unter Leitung des Komponisten freudige Aufnahme. Der harmlose, ausgelassen burleske Inhalt der Dichtung zeigt als Mittelpunkt einen Schrank, den ein Gerichtsvollzieher versiegelt und der der Anlafs ist, dafs eine junge Witwe Frau Bürgermeisterin wird und ein zweites Pärchen den Weg zum Glück findet. — Aus der Schule Humperdinks hervorgegangen und später sich im eigenen Können befestigend hat der Komponist hier ein Meisterstück gegeben, sowohl in der Übersicht des Ganzen, wie in der Gruppierung der einzelnen, die Situation charakterisierenden Szenen. Harmonik und Melodik sind in ästhetischer Weise verbunden und überall im rechten Mafs zueinander gehalten. Das unmittelbare Eingreifen der Musik in die Szene zeigt die dramatische Begabung für das heitere Genre. Stets wird Blech instinktiv allen Anforderungen gerecht, um die Musik leicht fliefsen zu lassen, wie sie der Szene entspricht. Die vorzügliche Wiedergabe ruhte in den bewährten Händen der Damen *Metzger-Froitzheim*, *Petrl*, *Neumeyer*, der Herren *Lohfing*, *Sträts* und *vom Scheidt*. Prof. Emil Krause.

Leipzig. Die hehre Tonmuse hat am 8. Oktober in den geweihten Räumen des neuen Gewandhauses wieder ihren Einzug gehalten, nachdem schon vorher Künstler und Künstlerinnen: die jugendliche phänomenal begabte Violinvirtuosin „Marthe Marcelli" — ferner Willy Burmester — Lamond — Fritz von Bose — Ferencz Hegedüs und Anna El-Tour — Oberdörffer, sowie Elsa und Cäcilie Satz — das „Böhmische Streichquartett" usw. alle in Leipzig zur Verfügung stehenden vornehmeren Konzertsääle, vor allem den Saal des städtischen Kaufhauses in Anspruch genommen hatten und noch in Anspruch nehmen.

In dem neuen Gewandhause, welches die Pflege der alten klassischen Tonmeister nicht versäumt, hat — mit Ausschlufs des dritten Konzertes am 22. Oktober, welches dem Andenken *Franz Liszts* (geb. am 22. Oktober 1811) gewidmet war und infolgedessen nur Kompositionen dieses Meisters enthielt: Festklänge, sinfonische Dichtung, Klavier-Konzert No. 1, Es dur, vorgetragen von Herrn *Busoni* aus Berlin, und „Eine Faustsinfonie", — jedes bisherige Konzert eine mehr oder weniger interessante Novität gebracht. Aus dem ersten Konzerte sind zu nennen zunächst die sinfonische Suite Op. 9 „Antar" für Orchester von Rimsky Korsakow (gest. 21. Juni 1908), welche viel interessante tonmalerische Züge bietet und daher sehr beifällig aufgenommen wurde, sodann die Gesänge des Herrn *Burrian*: Rezitativ und Arie mit obligater Violine aus „Dalibor" von Smetana, desgleichen der Liederzyklus mit Orchesterbegleitung (Op. 39) „Aus fernen Welten" von F. Weingartner. — Das zweite Konzert am 15. Oktober brachte als Novität — wie sollen wir dieselbe nennen, um sie richtig zu charakterisieren: eine sinfonische Dichtung mit Soloviolinel? — der Komponist *Max Reger* nennt sein Op. 101 „Konzert". In diesem Zweifel liegt schon gesagt, dafs das eine Stunde und einige Minuten dauernde Werk nicht mit dem Mafsstabe der üblichen Solo-Konzerte für Violine zu bemessen ist. Das Orchester, welches das Soloinstrument vielfach erdrückt, ringt gleichsam mit dem Sologeiger um die Palme, die jedoch dem letzteren gebührt, da die Solopartie ebenso undankbar wie immens schwierig ist. Auch die am 24. Oktober stattgehabte erste Kammermusikunterhaltung im neuen Gewandhause brachte neben zwei Werken Op. 18 No. 6 und Op. 163 von Beethoven ein recht interessantes Novum in dem Quartette für Streichinstrumente No. 2, G dur, Op. 15 von *Ernst Toch*, welches sich auf das Motto von Goethe stützt: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche durch des Frühlings holden belebenden Blick", aber oft zu düster und stürmisch (so z. B. in den rapiden Sextakkordgängen im letzten Satze) um durchweg wohlige, sonnige Frühlingsstimmung hervorzurufen. Ausgeführt wurde dasselbe durch das Quartett „Wollgandt" und Genossen vorzüglich. Prof. A. Tottmann.

— Das seltene Jubiläum seiner 50jährigen Lehrtätigkeit an einer und derselben Anstalt, am Königl. Konservatorium zu Dresden, beging am 11. Oktober Hofrat Professor *K. H. Döring* in ungewöhnlicher geistiger und körperlicher Frische und unter reger Anteilnahme von nah und fern. Döring, geb. in Dresden am 4. Juli 1834, Schüler des Leipziger Konservatoriums und speziell noch M. Hauptmanns und Lobes, gewann sich seinen besonderen Ruf als hervorragender Pädagog durch seine überaus zahlreichen wertvollen instruktiven Werke, leichte Sonaten, Sonatinen, Etüden usw., und durch seine Sonderbegabung für reizvolle Klavier-Musik für die Jugend. Daneben hat er aber auch als Männergesangskomponist sich Geltung zu verschaffen gewußt und erfreut sich deshalb speziell in seinem eigenen Vaterland auch in Vereinskreisen einer großen Beliebtheit.

Für den in Dresden am 30. August ds. Jahres verstorbenen Hofkonzertmeisters *Max Lewinger* (Nekrolog im Oktoberheft) rückte nach erfolgreichem Probespiel der bisherige zweite Hofkonzertmeister *Rudolf Bärtich* in die erste Stelle neben Herrn Prof. *Henri Petri* ein. Es vollzog sich damit ein angesichts der Künstlerschaft des Genannten nur zu billigender Bruch mit einer alten Überlieferung in der Dresdner Königl. Kapelle, derzufolge für die beiden ersten Konzertmeister-Posten stets nur auswärtige Bewerber in Frage kamen. Otto Schmid.

— Von *Riemanns* Musiklexikon, welches soeben in 7., gänzlich umgearbeiteter Auflage bei Max Hesse in Leipzig erscheint, liegt bereits die 2. Lieferung vor. Gegenüber der 6. Auflage fanden wir auf den ersten 6 Seiten als neue Artikel: Aulen, Aurelianus Reomensis, Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart, andere weggelassen, wieder andere z. B. Auflösung, Auflösungszeichen vollständig neu bearbeitet. Diese Stichprobe mag genügen, die Besitzer der 6. Auflage zu veranlassen, sich auch die 7. zuzulegen.

— Wie in den Vorjahren ein Beethoven- und Wagnerkalender, so ist für 1909 ein Brahmskalender bei Schuster & Loeffler in Berlin zum Preise von 1 M erschienen. Er gibt in populärer Weise einen

Überblick in das Leben und Schaffen des Meisters. Allerhand interessante Einzelheiten machen die Lektüre besonders kurzweilig.

— Am 11. Dezember dieses Jahres kann der 150. Geburtstag *Karl Friedrich Zelters* gefeiert werden. Am bekanntesten ist Zelter als Freund Goethes (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Neuausgabe 1904). Aber auch als Leiter der Singakademie (1800 bis 1832), als Begründer der Berliner Liedertafel (1809), die das Vorbild für die deutschen Männergesangvereine wurde, und des Königl. Instituts für Kirchenmusik (1819) muß sein Gedächtnis hochgehalten werden. Zelters Vater war Maurer, auch Zelter selbst erlernte dieses Handwerk, fand aber daneben noch Zeit, ein tüchtiger Musiker zu werden.

— Die kleinen Orchesterstücke von *Hugo Kaun*, Op. 70 (Albumblatt, Variationen, Rondo) die von der Königl. Kapelle in Berlin zur Uraufführung gebracht und im letzten Winter schon von zahlreichen Kapellen im In- und Auslande gespielt worden, sind auch in der kommenden Saison von namhaften Orchestern aufs Programm gesetzt. So in Budapest, Dessau, Hildesheim, Leipzig, Rostock u. a. m.

Besprechungen.

Werke für Solo-Gesang.

Streicher, Theodor, Hafis-Lieder. 4 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Streicher hat sich vor wenigen Jahren durch seine Komposition von Liedern „aus des Knaben Wunderhorn" schnell einen Namen gemacht. Die Erwartungen, die sich an diese erste, größere Kunsttat knüpften, sind voll erfüllt worden durch die späteren Arbeiten des Künstlers. Auch die vorliegenden Hefte stehen, was Erfindung und technisches Können betrifft, auf hoher Stufe. Ein markantes, scharf umrissenes künstlerisches Können, von eigenartigem Ausdruckstimbre und idealer Gesinnung ist es, was uns hier wie in allen *Streicher*schen Werken entgegentritt. Es ist damit noch nicht gesagt, daß der Komponist immer das Richtige trifft und durchweg dem Geschmacke des feinfühligen Musikers Zusagendes auftischt, aber Achtung und Anerkennung wird ihm keiner versagen, der sich ernst mit ihm beschäftigt. Die vorliegenden Hefte sind nichts für die große Menge, auch für die Öffentlichkeit sind sie zum Teil, schon des unverhältnismäßig kleinen Umfanges einzelner Gesänge wegen, nur bedingungsweise geeignet, — aber es sind Perlen für die Studierstube, Leckerbissen für den Feinschmecker, der an ihnen interessante und anregende Studien machen kann, und kaum eins aus der Hand legen wird, ohne durch geistvolle Züge, sei es in Harmonie oder melodiöser Gestaltung erfreut worden zu sein.

Gambke, Fritz, Op. 10, a) „Zum neuen Jahr". Lied für Bariton mit Streichtrio oder Pianoforte. Und b) „Komm, sei du mein". Lied für mittlere Stimme und Pianoforte. Ebenda.

Beide Stücke enthalten gute Musik, die über das Durchschnittsmaß hinausragt. Das Neujahrslied ist ein stimmungsvoller, edler Gesang von gediegener Melodik und interessantem Klangreiz. Das zweite Lied erotischen Charakters ist sehr schwungvoll und von guter Wirkung, wenngleich etwas auf den Effekt hin gearbeitet; harmonisch reich bedacht, bietet es auch dem Klavierspieler nicht zu unterschätzende Aufgaben.

Reichwein, Leopold, Op. 5, 4 Lieder. Breslau, C. Becher.

Auf *Reichweins* großes Talent habe ich vor Jahren schon einmal anläßlich seines Op. 1 aufmerksam gemacht. Bei der Durchsicht dieses Heftes war ich darum einigermaßen enttäuscht; ich hatte mehr erwartet von diesem Komponisten, der uns in seinem Op. 1 ein Stück Herzblut geboten hatte, überschäumend, aber liebenswert. — Sein Op. 5 enthält feine Musik, abgeklärter wie Op. 1, gesanglich wirkungsvoll geschrieben, — aber es fehlt die zwingende Herzenssprache, der berauschende Duft exotisch wilden Kunstdranges, es fehlt ihm der Gottestropfen innerer Überzeugung. *Reichweins* Talent ist glatter geworden, zu seinem Vorteil nicht.

Rohde, Wilhelm, Drei Lieder Op. 4 und Drei Lieder Op. 20. Großlichterfelde, C. F. Vieweg.

In erfreulicher Entwicklung ist der Komponist von Op. 4 zu Op. 20 vorgeschritten. Das letztere zeigt dieselben guten Eigenschaften, wie das erstere, aber Tonsprache, Empfindung und Gestaltungsvermögen sind reifer geworden, zeigen sogar Stellen von großer Tiefe des Ausdrucks, die einen Anflug von dramatischer Schlagfertigkeit aufweisen. So No. 3 aus Op. 20 „Der alte Müllerbursch", während sich in der anmutigen Idylle, Op. 20 No. 2 „Im Lenze" eine offenkundige Begabung für musikalischen Humor zeigt. Alles in allem: eine willkommene musikalische Gabe, deren Komponisten man im Auge behalten sollte.

Ansorge, Max, Op. 20, Zehn Duette für 2 Singstimmen und Klavier. Aus dem Kinderleben. Breslau, C. Becher.

Es sind keine Kinderlieder, sondern vollwertige Kunstlieder, die uns *Ansorge* in seinem Op. 20 bietet. Trotz des leichten Tons, auf den die Liedchen schon durch die Wahl kindlicher Texte gestimmt sind, enthalten sie viel Anmutiges und manchen aparten Zug. Sie reihen sich in die Rubrik guter Hausmusik ein und werden im engeren Kreise manche frohe Stunde bereiten.

Dubitzky, Franz, „Märchen". Lied für 1 Singstimme. Berlin, F. Dubitzky.

Ein heiteres anmutiges Lied, das von humoristisch-feiner Wirkung ist und manche nette musikalische Einfälle aufweist.

Emil Liepe.

Zur 7. gänzlich umgearbeiteten und vermehrten Auflage von **Meyers Kleines Konversations-Lexikon** (mehr als 130000 Artikel und Nachweise auf über 6000 Seiten Text mit etwa 520 Illustrationstafeln [darunter 57 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne] und etwa 100 Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 M. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien) schreibt man:

Der „Kleine Meyer" ist wieder auf dem Plan: der erste Band der zweiten Hälfte, **Band IV** (Kielbank bis Nordkanal) liegt nunmehr fertig vor. Was den Nationalökonomen, Sozialpolitiker auf den ersten Blick für ihn einnimmt, sind nicht nur präzise Fassung und Definition der in diese Gebiete schlagenden Artikel, sondern auch möglichste Unparteilichkeit und sachliche Darstellung der allenthalben klar beleuchteten Materie. „Krisen" bedeuten beispielsweise „die Zeit, in der sich die Umwandlung eines krankhaften wirtschaftlichen Zustandes entscheidet"; sie werden anschaulich gegliedert in „Spekulationskrisen (Effekten- oder Börsenkrisen), Gründungs-, Kapital- und Kreditkrisen". Ihre Ursachen, Begleiterscheinungen und Wirkungen sowie ein geschichtlicher klarer Überblick werden formvollendet abgehandelt. Vorzüglich orientiert der Artikel „Los von Rom-Bewegung" über deren Tendenz und Statistik. Weitgehendes Interesse bietet die Zusammenstellung dessen, was man unter „Marineteile am Lande" zu verstehen hat, worüber Deutschland an „Kolonialtruppen" verfügt (Beilage), welche völkerrechtliche Abmachungen über „Kriegsgefangene" bestehen. Mögen wir die mit den modernsten Errungenschaften ausgestatteten Tafeln nebst Text über „Krankenpflege und Unfallhilfe" einsehen oder Geschichtliches und Politisches über „Marokko" und „Norwegen" nachsuchen, mögen wir eine fachmännische Anleitung über die zweckmäßigste Anlage von „Markthallen" oder über „Koloniale Erwerbsgesellschaften" einen Überblick nach neuester Statistik zu erhalten wünschen, überall und stets bietet der „Kleine Meyer" alles das, dessen man zur Orientierung bedarf.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang. 1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Friedrich Klose.

Von **Eugen Segnitz.**

Als der junge Mozart einmal gefragt wurde, wie man komponieren lernen könne, antwortete er: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen, und man macht's auch und fragt nicht darum."



Zu jenen Künstlern, die nur komponieren, wenn der Geist sie antreibt, es dann aber auch „machen müssen", gehört der (am 26. November 1862 als Sohn eines österreichischen Hauptmanns a. D. zu Karlsruhe geboren) Tondichter *Friedrich Klose,* dessen der Zahl nach wenigen Werke noch längst nicht nach Gebühr gewürdigt wurden, der „ein echter deutscher Träumer und Phantast", beim emsigen Schaffen in der Stille der Mit- und Umwelt vollkommen zu vergessen scheint.

Kloses Lebenslauf ist bald erzählt, bereits vom 8. Lebensjahre an erhielt er Unterricht im Violinspiel. Damals schon wirkten zwei große Werke, Wagners „Lohengrin" und Bachs Matthäus-Passion, bestimmend auf den Knaben ein, so sehr, daß er begann selbst zu komponieren. Erst als Sechzehnjähriger fiel ihm ein Klavierauszug in die Hände und eröffnete ihm gänzlich neue Ausblicke in weite, unbekannte Reiche der Tonkunst. Des Studierens jener beiden Werke war nun kein Ende. Neue, durch Liszts und Berlioz' Kompositionen hervorgerufene Eindrücke entflammten die ohnehin schönheitsdurstige Seele des Knaben, der auch die schüchtern-kindlichen Kompositionsversuche mit allem Eifer fortsetzte und entschlossen war, sich völlig der Musik zu widmen. Der in Karlsruhe wirkende Kapellmeister Vinzenz Lachner unternahm es, den Wißbegierigen in die Geheimnisse der regulären Tonsatzkunst einzuweihen. Der Versuch scheiterte. Denn der Lehrer war ein eingeschworener Klassizist, der Schüler hingegen betete die musikalische Trinität Berlioz, Liszt, Wagner an. Jener Unterricht zeitigte allein das Resultat, daß Klose nach

seiner erfolgten Übersiedelung nach Genf die ihm so entsetzlich grau erscheinende Theorie gründlichst verachtete und sich ausschließlich fortan des Klavier- und Violinspiels befleißigte. Einen heilsamen Einfluß aber übte der Italiener Provosi, Cellist im Genfer Orchester, auf Klose aus. Denn von neuem wurden auf seine Anregung hin ernste theoretische Studien vorgenommen. Eine symphonische Orchesterdichtung „Loreley“ hatte guten Erfolg, zeigte Klose aber erst recht, wieviel er eigentlich noch zu lernen habe. Sehr gefördert wurde der junge Tonpoet damals auch durch Adolf Ruthardt, der (1884) zu Genf als Musiklehrer wirkte. Später trieb es Klose, die gesamte Lehre vom musikalischen Satze nochmals ex fundamento zu studieren. Felix Mottl, der früher bereits Kloses Entwicklung mit allem Interesse verfolgt hatte, vermittelte seine Bekanntschaft mit Anton Bruckner, unter dessen peinlich gewissenhafter Anleitung Klose in den Jahren 1886 bis 1889 studierte und hiermit endlich seine Lehrzeit erfolgreich abschloß. Den Lehrjahren folgten die Wanderjahre. Bis 1891 lebte Klose als Theorielehrer der Musikakademie wieder in Genf, hielt sich dann, ausschließlich komponierend, in Wien auf, wurde 1896 an das Basler Konservatorium berufen und ging ein Jahr darauf nach München, um in das Lehrerkollegium der Akademie der Tonkunst einzutreten.

Wie bereits eingangs dieser Zeilen erwähnt wurde, hat Klose bis jetzt nur Weniges veröffentlicht. In jüngster Zeit wurde sein Name häufiger genannt, als seine Märchenoper „Ilsebill“ (nach Grimms „Märlein vom Fischer und seiner Frau“ zur Aufführung kam. (Verlag von Hugo Kuntz in Karlsruhe.) Auch hier — wie in Kloses symphonischer Dichtung „Das Leben ein Traum“ — stellt sich das Menschenleben dar als ein Traumleben; auch hier sind es jene rätselhaften Empfindungen, die das Natur- und das Menschenleben so oft und so eng verknüpfen „in webenden Wechsels Mitten“. Und es wird die alte Lehre des Predigers Salomonis gepredigt, daß alle Wünsche eitel seien und der Mensch niemals über sein Selbst hinaus solle und könne. In Kloses Musik lebt echte deutsche Märchenromantik. Die einzelnen Phasen aber des geträumten Lebens lassen die Heldin allmählich zu tragischer Größe emporwachsen. Über die eigentümliche Benennung „Dramatische Symphonie“ geben Komponist und Textdichter (Hugo Hoffmann) selbst Aufschluß in ihren Regie-Bemerkungen und Erläuterungen. „Es soll dadurch ausgedrückt sein, daß die Handlung, die eigentlich kein Drama im „schulgerechten“ Sinne ist, auch nicht den Anspruch erhebt, als solches zu gelten. Andererseits aber soll mit dem Hinweis auf die musikalische Form — und diese ist eine symphonische — gesagt sein, daß die Musik bis zu einem gewissen Grade, jedenfalls mehr als in anderen musikalischen Bühnenwerken, die Vorherrschaft eingeräumt ist, die dramatisch dargestellte Handlung ist sozusagen das „Programm“ der Symphonie.

Unter Kloses Orchesterwerken nimmt die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum“ (Verlag von Hugo Kuntz in Karlsruhe) die erste Stelle ein. Mit diesem Werke bekennt sich der Tondichter zur Nachfolge von Berlioz und Liszt, ohne aber deshalb die bekannte viersätzige symphonische Form aufzugeben. Ein sehr scharf ausgesprochener pessimistischer Zug geht durch dieses tiefgründige, einem menschlich-künstlerischen Bekenntnisse gleichkommende Werk, das eine ganze Weltanschauung in Töne fassen möchte, dessen Programm im letzten Satze vom „Dysangelisten“ (dem Bringer unfroher Botschaft) dem Hörer in deklamatorischer Form dargelegt wird. Wenn auch der wundervolle langsame Satz Calderons „Über allen Zauber Liebe“ zum Motto hat, so spricht er doch aus, es sei nirgends Dauer, niemals volle Befriedigung zu hoffen. Es ist alles ganz eitel und dem Tode ruhig entgegenzuschreiten die einzige Aussicht auf Erlösung.

Ferner sei hier noch an Kloses entzückenden (im gleichen Verlage erschienenen) „Elfenreigen“ für Orchester erinnert. Er bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu jenem Werke: Eine Komposition von leuchtendsten Tonfarben. Kloses Orchestertechnik feiert in diesem kleinen romantischen Gedichte wahre Triumphe — das Ganze aber nimmt sich aus wie ein Stück deutschen Sommernachtstraums.

Noch während seines Studienaufenthaltes in Wien schrieb Klose die durch Liszts am 31. Juli 1886 erfolgten Tod konzipierte und dem Andenken dieses Meisters gewidmete Dmoll Messe (Heinrichhofens Verlag in Magdeburg). Wohl ist in diesem kirchlichen Werke der Einfluß von Liszt und Bruckner unverkennbar wirksam. Aber des Autors Persönlichkeit tritt doch, vollends in mehreren später komponierten Sätzen, in all ihrer Eigenart imponierend genug hervor. Der so poetische, stimmungsreiche Gehalt des altehrwürdigen Messetextes reizte den Protestanten Klose, niederzuschreiben und festzuhalten, was sich in ihm als Künstler und Menschen davon innerlich verdichtete und in Musik umsetzte. Von jeglicher Äußerlichkeit weit entfernt, getragen von hochbedeutender polyphoner Kunst, ein echter kirchlicher Sänger von tiefem und reinem Empfinden — so tritt uns Klose gegenüber in diesem Werke, einem der ersten, das seinen Namen weiteren Kreisen recht eigentlich bekannt gab. Von besonderer Schönheit und origineller Kraft der Erfindung sind auch die (im gleichen Verlage erschienenen) Einlagen und Ergänzungen der Dmoll Messe: das als Einleitung des Ganzen gedachte gewaltige Präludium mit anschließender Doppelfuge für Orgel auf ein, von Anton Bruckner einst auf der Orgel der protestan-

tischen Hauptkirche in Bayreuth intoniertes Thema komponiert; ferner eine Wandlungsmusik für kleines Orchester und zwei ergreifende Gesänge für Sopran mit Orchesterbegleitung („Ave Maria“ und „O salutaris hostia“).

Goethe nannte in einem Gespräche mit Eckermann das Genie die Kraft der Produktivität. In Friedrich Klose ist diese Kraft, diese Fähigkeit, das Schöpferische zu verlebendigen, in hohem Grade vorhanden. Es bleibt allein recht herzlich zu wünschen, daß dieser so ruhig schaffende, so zurückhaltende Künstler sich allmählich mehr und mehr durchsetze und daß seine Werke, mit der Zeit ihrem richtigen Wert nach eingeschätzt, im Musikleben Deutschlands für immer festen Boden gewännen.

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

VII.

Ein gewisser Musiksinn wohnt allen gesunden Kindern inne. Verschieden, ja in zahlloser Mannigfaltigkeit der Individualitäten äußert sich diese Naturgabe schon im ersten Unterrichtsjahre, wenn der Unterricht eine musikalische Erziehung, also eine Erweckung und Heranbildung des jedem Kinde eigentümlichen Musiksinnes ist. Hören, singen und rhythmisch fühlen — dieser Lehr- und Übungsstoff der ersten Stufe ist dasjenige, dessen Beschaffenheit und Kraft der Lehrer bei jedem einzelnen Kinde erkennen und zu erfassen streben muß. Gelingt ihm das, so gibt es anstatt des öden Erlernens und Einpaukens ein freudiges Erkennen und Finden dunkel geahnter Ideen. Hören, singen und rhythmisch empfinden — das sind und waren die Grundelemente des Musikbetriebes aller Völker zurück bis in das fernste Altertum der Kultur; ohne sie ist Musik nicht denkbar.

Anders ist es mit der Theorie der Musik, die kann so oder auch anders beschaffen sein. Wir sehen in der sogenannten harmonischen Musik das Ideal der Tonkunst, dem anders gewöhnten Chinesen gefallen unsere harmonischen Zusammenklänge und Verschlingungen nicht. Wir haben unsere Theorie in Jahrhunderte langer Entwicklung ausgebildet und betrachten es als unsere Aufgabe, die künftige Generation in ihr Wesen einzuführen. Unsere und alle logisch entwickelte Theorie ist lehrbar, selbst der Verstand des Tauben könnte ihre Formen begreifen. wieviel leichter derjenige, der musikalisch hören kann! Ich habe Schüler gehabt, die bei dem ausdauerndsten Fleiße es nicht erreichen konnten, sichere Klavierspieler zu werden, ich hatte auch solche, die nie zur völligen Beherrschung selbst leichter Gesangstücke gelangten; aber die Theorie haben alle, selbst diese begriffen. Sie darf aber bei Kindern nie zum reizlosen, unverstandenen Gedächtnisstoff werden. Handelnd, also in unserem Falle singend sollen sich die Kleinen unsere musikalischen Formen und Verhältnisse zu eigen machen.

Was ist schon alles gesagt und geschrieben worden über die „einzig richtige Art“, Kindern die uninteressante Technik, das langweilige Zählen, die Kenntnis der Vorzeichen, der Intervalle und Akkorde usw. auf schnelle Weise beizubringen! Und dabei ist des Quälens kein Ende. Notenleselehrmethoden, Tonleitern- und Arpeggien-Bücher, Klavierschulen u. dergl. treten immer aufs neue zutage — sagt man sich denn nicht, daß jede Methode, auf alle angewandt, zur Schablone werden muß? Hat nur der Lehrer neben der Allgemeinbildung eine durch und durch gründliche Fachschulung und Begabung zum Unterrichten, so wird sich bei jedem Schüler das rechte Wort im rechten Augenblick, also die passende Darstellungsweise des theoretischen Unterrichtsstoffes schon finden.

Hiermit habe ich schon gesagt, daß ich keineswegs die von mir geübte und oben dargestellte Art und Weise der Übermittlung der theoretischen Formen für die allein mögliche und allein richtige ausgebe. Man kann die Noten auch anders lehren,[1]) man braucht nicht mit a sondern man kann auch mit c anfangen. Ich wählte für die Kinder das a' als Ausgangspunkt erstens wegen der Anlehnung an das schon einmal gelernte Buchstaben-Abc und aus historischen Gründen und zweitens, weil die Höhe des eingestrichenen a mit seinen oberen und unteren Nachbartönen der kindlichen Stimme bequem liegt.

Es liegt dadurch die Tonart f dur zugrunde; denn a dur wäre wegen der zu hohen Lage für die ersten Gesangübungen unpraktisch. Lernen die Kinder gleich zuerst die Töne a b c,[2]) so ist damit schon der Halbton- und der Ganztonschritt gegeben als ausgezeichnete Übung für das Unterscheidungsvermögen des Ohres und das Intonationsvermögen der Stimme. (Ist doch die häufige Erscheinung der schlechten Intonation in Dilettantenchören hauptsächlich zurückzuführen auf eine oberflächliche Behandlung des Leittonschrittes.)

Zur Erlernung neuer Noten habe ich, nachdem

[1]) Für mich handelte es sich nur um Sing- also um Diskantnoten.

[2]) b ist nicht schwieriger aufzufassen als h, fis nicht schwieriger als f für Kinder, die singend lernen und sich nicht bei jeder Note eine Klaviertaste vorstellen.

die Kinder mit der diatonischen Fünftonreihe in fdur genügend bekannt geworden waren, habe ich die Transposition in die Nachbartonarten der Anhängung einer sechsten Stufe vorgezogen. Dadurch bekamen die Schüler außer dem neuen Ton zahlreiche neue Einblicke in das Wesen der Tonarten usw. Wir haben unsere fünf Töne transponiert in dieser Reihenfolge:

von F nach 



Der Stimmumfang von ein und einer halben Oktave vom kleinen h bis zum zweigestrichenen f konnte nur von wenigen besonders stimmlich Begabten ganz ausgenutzt werden, sie wurden die Solosänger in unserem Chor. Bei einer größeren Anzahl der Kinder hatten die hohen, bei anderen die tiefen Töne keinen Klang; einige vermochten überhaupt nur etwa die mittleren bequemen Töne ohne besondere Anstrengung herauszubringen; doch nahm die Singfähigkeit bei allen fortschreitend zu. Innerhalb der Oktave von es' bis es² bewegten sich fast alle Stimmen ohne Mühe; jedenfalls durfte niemals ein Organ seine wirklich errungene Leistungsfähigkeit je überschreiten.

Die Zahl der Marsch-, Spiel-, Scherz- und Sing-Lieder sowie der Übungen war bedeutend angewachsen, als wir die erste Tonleiter bildeten und sangen.

Die Ordnung der Tonarten mit ihren verwandtschaftlichen Beziehungen und ihre Darstellung im Quintenzirkel, für die meisten erwachsenen Klavierspieler und Sänger erst recht eine terra incognita, machte den Kleinen viel Vergnügen. Verzeichnungsschwierigkeiten kannten sie nicht; da sie die Erhöhungen und Vertiefungen der Töne als Bildungsgesetz begriffen und immer wieder angewandt hatten, so erschien ihnen fisdur nicht anders oder schwieriger als edur.[1]) Ebenso sicher wußten sie ihre Dominante in der Nachbartonart als Tonika wiederzufinden und die frühere Tonika als Untere Dominante. Sie sangen eine einfache Kadenz (I. V. I. oder I. IV. I.) dreistimmig, ihre Lieder und Übungen ein- oder zweistimmig.

Sie verstanden die Lehre von der Zeiteinteilung und dem Rhythmus, soweit sie im Liede zur Anwendung kommt und machten dynamische und agogische Nuancen mit wenig Unterstützung und Anregung von seiten der Lehrerin ganz aus ihrem Empfinden heraus. Daß die Töne etwas sagen, das man mit Worten nicht so vollkommen aussprechen kann, wußten die Kinder, die Musik war ihnen kein leerer Klang und kein bloßes Formenspiel

Nachdem die Elementarstufe einmal überwunden war, etwa nach 3—4 Monaten fanden kleine Vortragsstunden statt, in denen von guten Spielern und Sängern auf der Geige, dem Cello, dem Klavier und Harmonium leicht faßbare Stücke (mit vorheriger Erklärung) vorgespielt wurden; für den Gesang wählten wir Volkslieder ein- und zweistimmig und Kinderlieder von Reinecke, Taubert, Brahms zum Vortrag.

Gelegentlich tischte die Lehrerin ihnen auch nach so einer Vortragsstunde Geschichten auf aus der Kinder- und Jünglingszeit dieser Komponisten.

Nachdem die Kinder eine Anzahl einfacher Lieder einzeln und im Chor, ein- und zweistimmig teilweis mit Darstellung vorzutragen gelernt hatten, wurden zu den reizenden Kinderstücken von E. Jaques Dalcroze gegriffen.

Diese seit einigen Jahren in Umlauf gekommenen Kinder-, Scherz-, Tanz- und Spiellieder, kindliche Gesangsformen und Geberdenspiele sollen ein Versuch sein, eine ganz neue Kunst zu schaffen oder vielmehr die allumfassende musische Kunst des alten Hellas in der Verbindung von Deklamation, Musik und Orchestik wieder zu erwecken. Als ich die Sachen zuerst zu Gesicht bekam, hatte ich, wie vorstehend erläutert wurde, den Gesang schon eng verbunden mit der Geberde; das war mir ganz von selbst gekommen; und sicherlich geschieht dasselbe oftmals im Gesang-Unterricht; aber Dalcroze erhebt das, was andere hier und da so nebenbei mit einflechten, für seine Schöpfungen zum Prinzip. Er selbst ist Dichter, Komponist und mimischer Künstler zugleich und verbindet alles dies in seinem Werk zur künstlerischen Einheit. Für Kinder bildet die Übung dieser Sachen eine rechte Bildungsquelle und ein Mittel edelsten Genusses und hellster Freude. Es ist etwas Neues und Andersartiges als unser Gesang- und Instrumentalstück, das nur mit der Töne Macht wirkt, aber es wird seinen Platz neben der rein musikalischen Kunst einnehmen, nicht aber an ihre Stelle treten.

Ein Beweis dafür waren die gelegentlichen Geschmacksäußerungen unserer kleinen Chorschüler. Sie alle liebten die Dalcrozeschen Stücke und stellten sie mit großer Freude einmütig dar; aber das Schönste von aller musikalischen Kunst, so meinten einige, sei das noch lange nicht. Heinrich fand nichts so schön, als wenn die Geige singt „wie das letztemal das Stück (cantabile) von Mozart". Lizzi ging nichts in der Welt über das Lied „Leise zieht durch mein Gemüt" „wenn es bloß gesungen

[1]) Die Molltonart wurde nach denselben diatonischen Prinzipien aber von oben nach unten gebildet und auch transponiert nach der Unterdominantseite hin; dur auf der Basis der Obertöne, moll auf der Basis der Untertöne zu bilden, das ist der richtigste Weg, beide Geschlechter ihrem Wesen nach zu verstehen und den Gegensatz des moll zum dur zu erfassen. Der beschränkte Raum erlaubt mir nicht, hier die Konstruktion der moll-Tonart und ihre Übermittlung an die Kinder zu beschreiben. Es ist die von Hugo Riemann angebahnte und geistreich entwickelte Theorie.

wird". Ruths Lieblingsstücke waren Übungen (aus Haydnschen Sinfoniesätzen konstruiert). Es dachten nur wenige Kinder so und ähnlich; aber sie fühlten sich jedenfalls im rein musikalischen Genuß beeinträchtigt durch Spiel, Geberde usw., wenigsten wollten sie ihre Lieblingsstücke nur hören, nicht sehen.

Von vornherein hatte ich Eltern und Erzieher der Kinder zum Besuch meiner Chorstunden angeregt, und so kam es, daß wir nie allein waren. Das erleichterte die häusliche Übung, die meist unter Aufsicht von Eltern oder Geschwistern usw. daheim vorgenommen wurde. Andererseits sollten die Kinder dadurch frei sowohl von falscher Scheu als auch von Ziererei und Gefallsucht bleiben. Sie selbst hatten ja auch bei kleinen Vortragsabenden zu Familienfesten oder anderen größeren Gelegenheiten ihre Kunst darzubieten.

Ich konnte mit meinen Darstellungen auf dem Papier nur in Umrissen andeuten und nur wenig von meinem Verfahren und wenig von den oft reizenden und klugen Antworten der Kinder mitteilen. So schnell wie es hingeschrieben wird, lernten die Kinder nicht. Das musikalische Vermögen entwickelt sich langsam bei den meisten Kindern. Jeder Lehrgegenstand muß unermüdlich in immer neuer Form und neuer Verbindung behandelt werden und des Wiederholens ist kein Ende. So liegen lange Monate zwischen der Darstellung der ersten Tonleiter und dem Bilde des gesamten Systems, im Quintenzirkel und viel Zeit verrinnt, bis der Einzelklang der Stimmen sowie der chorische Gesamtklang schön ist, bis die Aussprache deutlich und die Deklamation sinngemäß ist. Aber es sind ja eben die Wiederholungen, die Übungen mit Einzelnen, die Unterhaltungen zwischen Lehrerin und Schülern ein nie versiegender Quell neuer Erkenntnisse und großen Gewinnes für beide Teile, sowohl auf musikalischem wie auf psychologischem Gebiet.

Ich hatte Kinder aus hochgebildeten Familien, außerdem zwei Mädchen, die dem einfachen Stande angehörten, sie blieben sehr zurück und mußten schließlich mit neuen Kameraden eine Abteilung für sich bilden; sie hatten einen ganz anderen Vorstellungskreis als jene, und unzählige Dinge waren noch garnicht in ihr Leben getreten, die jene von Kindesbeinen an täglich beschäftigten. Das Resultat meiner Erfahrung ist daher die Überzeugung, daß es neben dem Kinderchor für Mädchen und Knaben aus künstlerisch gebildeten Familien auch notwendigerweise den Volks-Kinderchor geben muß. Er soll mit der gleichen, ja fast mit noch mehr Sorgfalt und Sachkenntnis geleitet werden wie jener, aber seine Aufgaben sind andersartig.

Meiner Ansicht nach soll der Kindergesang-Unterricht in der beschriebenen Form[1]) erst eine Vorbereitung sein für ein künftiges Instrumentenspiel.[2]) Sowohl die Wahl des Instrumentes als auch der Lehrkraft für diesen Unterricht würde nach solcher Vorbereitung sehr anders ausfallen als das jetzt der Fall ist genug, der Vorteile sind kein Ende, die ein solcher Gesangunterricht unserem gesamten Musiktreiben bringen würde!

[1]) In die Schablone unserer Schule paßt er nicht, sondern er muß Privat-Unterricht sein.

[2]) Ausnahmen bilden Kinder, die zu ausübenden Künstlern gebildet werden sollen.

J. B. Cramer und M. Clementi.

Von **Max Unger.**

Im V. Jahrgang (1803) der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" S. 196 ff. verbreitet sich ein Londoner Berichterstatter über englische Musikverhältnisse und hebt von dem „wackeren Kleeblatt" Clementi, Dussek und Cramer besonders ihre neidlose Freundschaft hervor.

Der letztere verschuldete es jedoch, dafs eine Trübung seines freundschaftlichen Verhältnisses zu Clementi eintrat, indem er es nämlich mit dem geistigen Eigentum dieses Meisters, der übrigens zudem sein Lehrer gewesen ist, nicht allzu genau nahm — und das nicht in einem, sondern in mehreren Fällen. Und das verhielt sich folgendermafsen.

Als im Jahre 1818 Cramers Dulce et utile (6 petites Etudes, Op. 55) bei Breitkopf & Härtel herauskam, fällt es dem Rezensenten der Allg. Mus. Ztg. gleich auf, „dafs das schöne Thema des Moderato, S. 8 ff., nicht Herrn Cramer, sondern Herrn Clementi zugehört und im wesentlichen so gänzlich, dafs allerdings vorauszusetzen ist, es sei mit Wissen und Willen des Erfinders, wie des Bearbeiters geschehen, wo aber doch wohl, Misfdeutungen vorzubeugen, jener hätte genannt werden sollen."

Clementi beleuchtet in einem Briefe[1]) vom 12. April 1818 an Chr. Härtel, mit dem er in geschäftlicher und freundschaftlicher Korrespondenz stand und den er einige Male in Leipzig aufsuchte, jene Tatsache in ausführlicher Weise. Nachdem er darin einiges Geschäftliche, den 1. Band seines „Gradus ad Parnassum" betreffend, berührt hat, gibt er seiner Freude über die Kritik desselben in der Allg. Mus. Ztg. Ausdruck und fährt dann folgendermafsen fort:

> „In a preceding number another critic[2]) takes notice, very properly, of Cramer's plagiarism in his Utile dulce;[3]) for he certainly stole the best and most striking part

[1]) Dieser Brief wurde mir auf eine Umfrage in der „Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft" samt einer Anzahl anderer in liebenswürdiger Weise von den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig für eine Spezialarbeit über Clementi zur Verfügung gestellt. Eine Veröffentlichung der in englischer Sprache abgefaßten erfolgte im November und Dezember v. J. im „Monthly Musical Record", London.

[2]) S. Allg. Mus. Ztg. XX, S. 167.

[3]) Ohne „et".

of my Adagio, out of my 3d Duet, op. 14. If you know the gentleman, who wrote that criticism, you may tell him what I say; for he seemed to doubt, wether I had not given Cramer the permission to take so much from my work. Indeed it is to expose his plagiarism that I have inserted, in my Gradus, the same Adagio with the words at the head — Tulit alter honores; from Donatus's life of Virgil. And I think I did it with sufficient delicacy."[1]) —

Zum Vergleiche sollen die Anfänge der beiden Themen hier folgen:

Clementi: Gradus ad Parnassum. I, No. 14.

Adagio sostenuto.



Cramer: Dulce et utile. Op. 55, No. 2.

Moderato grazioso.



Übrigens liefs Clementi in der englischen Ausgabe des „Gradus" zu dem Zitat Virgils und dem Hinweis „Adapted from my duets op. 14, published in London 1784" noch den Zusatz anbringen: „See Cramer's Dulce et Utile where the plagiarism is evident." Das war nun allerdings derber

[1]) In einer früheren Nummer nimmt eine andere Kritik ganz richtig von Cramers Plagiat in seinem „Utile Dulce" Notiz; denn sicherlich stahl er den besten und wirksamsten Teil des Adagio aus meinem 3. Duett, Op. 14 (vierhändige Klaviersonate. Verf.) Wenn Sie den Herrn kennen, welcher jene Kritik schrieb, so teilen Sie ihm bitte mit, was ich Ihnen sage; denn er schien Bedenken zu hegen, ob ich nicht Cramer die Erlaubnis gegeben, soviel aus meinem Werk herüberzunehmen. In der Tat habe ich, um sein Plagiat bloßzustellen, meinem Gradus dasselbe Adagio eingefügt mit folgender Überschrift: „Tulit alter honores" aus Donatus' Leben von Virgil. Und ich glaube, ich tat es mit genügender Rücksicht.

und weniger „delicate". Die Ähnlichkeit beider Themen, die in der Tat, wie man sieht, sehr grofs ist, setzt sich so noch einige Zeilen fort, und man kann es dem rechtmäfsigen Besitzer durchaus nicht verübeln, wenn er seinen Unwillen in angeführter Weise zum Ausdruck bringt.

Der Brief Clementis läfst uns indes das Verhältnis der beiden Etüdenmeister zueinander noch weiter beobachten. Bald klagt sein Schreiber nämlich in folgenden Worten:

I was not much flattered, I must own, with the first notice of my Gradus, which appeared in the Musikalische Zeitung about five months ago where my work was represented to be somewhat in Cramer's style.[1]) For in the first place, mine is quite in a different manner, being calculated to form the head and heart, as well as the fingers; and in the next, he took the title as well as manner of executing the work from what I had, imprudently, said to Erard,[2]) in London, about the year 1801; for as he was soliciting me to give him some work of consequence for his nieces at Paris, I told him, I had long meditated on a Collection of Exercises to form a complete Pianoforte performer, to which I should give the title of Studio! and which we should publish at the same time. Now as Cramer and he were very intimate, he divulged the secret to him; and as I went out of England the year after, Cramer took advantage of my absence to be beforehand with me, and published his Studio. If therefore there be any similarity in our works, it is owing to his having partly followed the plan I had traced out and explained to Erard."[3]) —

Hieraus ist also deutlich ersichtlich, dafs Cramer zwar der erste war, welcher die Bezeichnung Studio (Study, Etüde) anwandte, dafs aber die Idee dieser Bezeichnung durchaus Clementi zukommt.

An der Wahrheit des etwas anekdotenhaft anmutenden Berichtes kann — wollte man dem Zeugnis Clementis selbst keinen Glauben schenken — nicht gezweifelt werden. Ungefähr ein Jahr nach der Niederschrift jenes Briefes nimmt nämlich bei Gelegenheit einer kurzen Biographie Clementis

[1]) S. Allg. Mus. Ztg. XIX, 5. Nov. Dort heißt es von dem Werk: „Es ist eine Art hoher Schule . . . . . ohngefähr nach der Art der cramerschen . . ." etc.

[2]) Harfenbauer, Onkel des Pariser Musikverlegers.

[3]) Ich muß gestehen, daß ich mich nicht sehr geschmeichelt fühlte durch die erste Notiz meines „Gradus", welche vor etwa 5 Monaten in der Musikalischen Zeitung erschien, worin mein Werk als etwas in Cramers Stil gehalten hingestellt wurde; denn in erster Linie ist das meinige durchaus anderer Art, da es Verstand und Gemüt zugleich mit den Fingern zu bilden bezweckt; und ferner entnahm er ebensowohl den Titel wie die Art und Weise der Ausführung des Werks aus dem, was ich unvorsichtigerweise Erard in London ums Jahr 1801 mitgeteilt hatte; er bat mich nämlich um ein bedeutendes Werk für seine Nichten in Paris und ich sagte ihm, daß ich lange über eine Sammlung von Übungen zur Bildung eines fertigen Klavierspielers nachgesonnen hätte, der ich den Titel „Studio" geben und die wir zu derselben Zeit (Clementi meint zu gleicher Zeit in England, Deutschland und Frankreich, um dem Nachdruck vorzubeugen. In andern Briefen kommt er auf diese Maßnahme immer wieder zurück) veröffentlichen wollten. Da Cramer und er jedoch sehr intim waren, plauderte er ihm das Geheimnis aus; und als ich ein Jahr später England verließ, nahm Cramer den Vorteil wahr und benutzte meine Abwesenheit mir zuvorzukommen, indem er seinen „Studio" veröffentlichte. Wenn deshalb unsere Werke in irgend etwas ähnlich sein sollten, so kommt das daher, daß er teilweise die Idee verfolgt hat, die ich ausgedacht und Erard mitgeteilt habe.

die englische Zeitschrift „Quaterly Musical Magazine and Review" (1818--28) im II. Bd. vom Jahre 1819, S. 315 darauf Bezug — allerdings mit dem geringen Unterschied, dafs der Komponist seine Unterredung mit Erard in Gegenwart eines Dritten, eines Künstlers namens Fissenger, gehabt habe, so dafs also offen gelassen wird, wer von beiden das Geheimnis an Cramer weitergegeben hat. Letzterer hat nun diesen Bericht nicht öffentlich widerlegen können, was er sicher bei einer Gelegenheit getan hätte, auf die wir noch zu sprechen kommen.

Vielleicht den schlimmsten „Diebstahl geistigen Eigentums" jedoch hat sich Cramer an Clementis berühmter Sonate in C (Op. 2, No. 1) zuschulden kommen lassen, jener Sonate, die den Ruf ihres Komponisten begründet hat.

Es war eigentlich mehr als unvorsichtig von jenem, sich gerade dieses bekannte Werk zur Unterlage eines neuen zu wählen und mit nur unbedeutenden Abweichungen als sein eigenes herauszugeben. Im oben genannten „Quat. Mus. Mag. and Rev." II, S. 353 ff. wurde es denn auch bald an der Hand der Clementischen Sonate unbarmherzig in eingehender Weise analysiert und mit ihr verglichen. Leider liegt uns die Cramersche nicht vor, so dafs wir nur auf jenen ausführlichen Artikel Bezug nehmen und verweisen können. Wir wollen hiernach nur kurz konstatieren, dafs beide Sonaten miteinander in Tonart, Zweisätzigkeit, Taktart und Tempo genau übereinstimmen und in der Führung der Themen, in Modulation und Taktanzahl sich nur wenig nehmen.

Es ist interessant, dafs sich Cramer infolge jenes öffentlichen Angriffs zu einer Entgegnung veranlafst sah, und zwar tat er dies bei Gelegenheit einer Publikation von „Specimens in the fugue style", indem er diesem Werk einen kurzen Abrifs über seine Studien anhängte. Auch hierüber unterrichtet uns jene englische Vierteljahrszeitschrift durch die Wiedergabe des wichtigsten Teiles jener Skizze (III, S. 211). Hiernach sucht Cramer die Verdienste Clementis um seine Künstlerschaft zugunsten seiner früheren Lehrer, Schröter und Abel, zu schmälern, was jedoch von der Zeitschrift mit guten Gründen zurückgewiesen wird: mit Beziehung auf das reifere Alter Cramers während der Studien bei Clementi, sowie auf die gröfseren allgemein anerkannten Verdienste dieses Meisters um das Klavierspiel und auf die fast täglichen Unterweisungen desselben. Dann weist sie hin auf die weniger profitablen Lehrstunden Cramers bei Abel im Kontrapunkt an der Hand eben jener „Specimens", die er unter diesem, seinem ersten Lehrer komponiert hatte. Mit Recht fällt es ihr endlich auf, dafs Cramer erst am Schlufs seines Studienabrisses in einem Postscriptum auf den eigentlichen Zweck desselben zu sprechen kommt, aber gar nicht näher auf die gegen ihn vorgebrachten Angriffe eingeht, sondern sich begnügt, sie kurzerhand ungerecht zu nennen und nur mit einem allgemeinen Ausspruch Phil. Em. Bachs aufzuwarten, der darin die meisten Kritiken als Geschäftssache bezeichnet.

Es erübrigt noch hinzuzufügen, dafs jenes in England als „A Grand Sonata" herausgegebene Plagiat warscheinlich auch in Deutschland veröffentlicht worden ist und zwar bei Peters als „Hors d'oeuvre, Grande Sonate (in C) dansle style de Clementi". Leider ist, nach der Mitteilung jenes Verlags, kein Archiv-Exemplar dieser Sonate mehr vorhanden. Man hat aber keinen Grund, die Identität beider Werke zu bezweifeln. Beide Werke stehen ja in derselben Tonart und sind ohne Opuszahl erschienen. Aufserdem kann man als sicher annehmen, dafs Cramer in Anbetracht seiner Stellungnahme zu Clementi niemals eine Sonate ausdrücklich in dessen Stile komponiert und veröffentlicht hätte, dafs er sich vielmehr nicht auch in Deutschland dem Vorwurfe des Plagiats hat aussetzen wollen.

Diese Plagiate des so verdienstvollen Etüdenkomponisten verlieren indes viel von ihrer Schwere, wenn man sich vergegenwärtigt, mit welcher Sorglosigkeit sich damals auch die besten Komponisten solcher schuldig gemacht haben Um bei Clementi stehen zu bleiben, sei blofs an seine als Op. 47, No. 2 erschienene B dur-Sonate erinnert, die er im Jahre 1781 gelegentlich eines Konkurrenzspiels mit Mozart vortrug und deren Anfangsthema dieser zu seiner Ouvertüre zur Zauberflöte benutzt hat. Allerdings ist Cramer, wie wir sehen, viel ungenierter als Mozart zu Werke gegangen, der doch ein neues, originales Werk damit hervorbrachte.

Äufserlich ist, scheint es, die Freundschaft zwischen beiden Etüdenmeistern entweder nicht gestört worden — oder die Zeit hat die Wunde wieder geheilt; denn als im Dezember des Jahres 1827 ein Bankett zu Ehren des alten Clementi stattfindet, da wird Cramer an erster Stelle des Komitees genannt, das den Anstofs dazu gegeben hat, und derselbe, der einst des Plagiates der C dur-Sonate Clementis beschuldigt wurde, eröffnet die musikalischen Vorträge jenes Festes — ein Zufall scheint beinahe ausgeschlossen — mit eben jenem Werke des Gefeierten — der C dur-Sonate Op. 2, No. 1.

Lose Blätter.

Weimarer Erinnerungen

von Louise Pohl.

In seinen „Lebens-Erinnerungen" nennt mein Gatte, und wohl mit Recht, den Abschnitt seines Lebens, den er das Glück hatte, in Weimar, in unmittelbarer Nähe Franz Liszts, verleben zu dürfen, „des Lebens Höhe". Denn alles bis dahin schon Erlebte war für ihn ja nur ein Präludium dazu. Er kam gerade in der interessantesten Zeit dahin, als die Fürstin Wittgenstein mit Liszt auf der Altenburg lebte — zu der Zeit der Berlioz-Bewegung und der Entstehung der Lisztschen symphonischen Dichtungen.

Liszt war schon 6 Jahre in Ilm-Athen ansässig und in voller Tätigkeit. Diese Zeit war die produktivste des Meisters und in ihrer Wirkung auf die Weiterentwicklung seiner Kunst die einflufsreichste. Es war die Periode seiner grofsen Orchesterwerke.

Auf seinen Triumphzügen kam Liszt im Oktober 1842 nach Weimar; er war damals von *Rubini* begleitet; für gewöhnlich gab er seine Konzerte allein, sogar ohne Orchester. Die Sensation, die Liszt am Hofe von Weimar erregte, war nicht minder grofs, wie anderwärts; aber sie hatte bedeutungsvolle Folgen.

Damals war regierender Grofsherzog *Karl Friedrich*, der Sohn *Karl Augusts*, der mit der geistvollen scharfblickenden, auch musikalisch sehr begabten Grofsfürstin *Maria Palowna* — einer Schwester Kaiser Nicolaus, — vermählt war. Zu ihrer Hochzeitsfeier hatte einst Schiller

„Die Huldigung der Künste“, sein letztes Werk, gedichtet. Ihre Kinder waren die Kaiserin Augusta und der später regierende Grofsherzog Karl Alexander von Weimar, der persönliche Freund Liszts.

Diese liebenswürdige Fürstin, eine zweite Herzogin Amalie, hatte den genialen Gedanken, Liszt dauernd an Weimar zu fesseln, indem sie ihren Gatten bestimmte, Liszt zum Hofkapellmeister im aufserordentlichen Dienste zu ernennen — nicht um ihn dauernd zu fesseln, denn daran konnte man damals nicht denken, sondern um sicher zu sein, dafs er von Zeit zu Zeit wiederkomme, spiele und dirigiere, ganz nach seinem Gefallen.

Liszt ging darauf ein, ohne noch ein bestimmtes Ziel zu haben. Er besafs keine eigentliche Heimat, und ihm gefiel es, ein „Absteigequartier“ da zu haben, wo er so gern gesehen wurde. Am 23. Oktober 1842 wirkte er in dem grofsen Konzert mit, das einen Teil der Festlichkeiten bildete, die zur Feier des Einzuges des jungen Fürstenpaares, des Erbgrofsherzoges Karl Alexander und seiner Gemahlin Sofie — Schwester des Königs von Holland — in Weimar arrangiert wurden. Nach einem Jahre schon kehrte Liszt nach Weimar zurück und leitete von Ende Dezember 1843 bis zum Februar 1844 vier grofse Hofkonzerte und eben so viele Konzerte im Theater, in jedem dieser Konzerte als Virtuos und Dirigent auftretend.

Liszt reiste immerhin noch vier Jahre und kehrte nur ab und zu einmal nach Weimar zurück. Erst im Jahre 1848 entschlofs er sich zur dauernden Niederlassung dort.

Der Grund war ein persönlicher und zwar intimster Art.

Cherchez la femme!

Sie hiefs Caroline Fürstin zu Sayn-Wittgenstein. Die Schicksale dieser genialen Frau waren so merkwürdig, wie ihre geistige Begabung hervorragend. Der Einflufs, den sie auf Liszt und durch ihn auf die Kunstentwicklung ausübte, war bedeutend.

Die Fürstin lebte mit ihrer einzigen Tochter *Marie* auf ihrem Gut Woronince, dort in der Einsamkeit studierte sie eifrigst Philosophie, Ästhetik und die grofsen Dichter Deutschlands, Englands, Frankreichs und Italiens. Sie erzählte, sie habe in den 10 Jahren ihres Exils zwanzigtausend Bände gelesen.

Merkwürdigerweise beschäftigte sie sich mit Vorliebe mit den höchsten Zielen der Musik, in der sie nach Gapel die spiritualste Kunst die in der Instrumentalmusik ihre Spitze habe, erblickte. Diese Neigung war deshalb merkwürdig, weil die Fürstin nicht musikalisch, ja man kann sagen ganz unmusikalisch war. Sie betrachtete die Musik nur vom ästhetischen Standpunkte, als Philosophie. Die absolute Musik konnte sie nicht verstehen; sie begriff sie nur im Zusammenhang mit Poesie und Malerei.

Man erkennt ihre Wahlverwandtschaft mit Liszt.

Im Februer 1847 trat dieser in Kiew auf. Die Fürstin kam dahin und belegte ihren Platz in einem Wohltätigkeitskonzert mit einer Hundert-Rubelnote. Daraufhin machte Liszt ihr einen Besuch. Das war die erste Begegnung. Ihre Seelen verstanden, ihre Herzen verbanden sich schnell. Sie sahen sich dann in Odessa wieder, wo Liszt ebenfalls konzertierte. Sie bewog ihn, ihr nach Woronince zu folgen, und er blieb daselbst mehrere Monate, um unter Inspiration der Fürstin zu komponieren. Sie hielt an dem Gedanken fest, dafs es ihre Mission sei, seine Virtuosenfesseln zu lösen und ihn den höchsten Zielen zuzuführen.

Bei der in diese Zeit fallenden Aussprache erklärte die Fürstin, ihre Ehe lösen, Liszts Namen tragen und ihm als sein rechtmäfsiges Weib angehören zu wollen. Liszt wurde dadurch auf das Höchste überrascht: „Sie, die reiche Fürstin, und ich, der arme Künstler! — Es kann nicht sein!“ rief er erschrocken aus. Liszt hatte nie an eine Ehe gedacht! Seine Natur eignete sich auch wenig dazu — er war ja der Liebling aller Frauen!

Die Schwierigkeiten der Lösung der Ehe der katholischen Fürstin erschienen ihm auch unüberwindlich. —

Es hat sich dies später vollkommen bestätigt.

Liszt reiste nach Weimar, um seinen Verpflichtungen gegen den Hof nachzukommen. Die Fürstin bereitete ganz im Geheimen ihre Flucht aus Rufsland vor.

Sie wufste, dafs Kaiser Nikolaus sie festhalten würde. Sie verstand es aber, sich einen Reisepafs nach Karlsbad zur Kur zu verschaffen und dadurch ihre Flucht zu verdecken. In Kiew verkaufte sie einige ihrer Güter, um für die nächste Zukunft gesichert zu sein.

Kaum hatte die Fürstin die russische Grenze erreicht, so kam auch schon der Courier des Kaisers mit dem Befehl, die Flüchtige fest zu halten. Der Beamte wurde jedoch bestochen, und die Fürstin entkam nach Deutschland. Sie hat den russischen Boden nie wieder betreten, denn sie wufste, was dort ihrer harrte. Sie wäre in einem Kloster begraben worden. — —

Fürst Felix Lichnowsky, ein intimer Freund von Liszt — er wurde in demselben Jahre in Frankfurt ermordet — empfing die Fürstin auf seinem Gute Kroyzanowitz, wohin sich Liszt schon begeben hatte, um seine zukünftige Gemahlin zu begrüfsen. Während die Fürstin in Karlsbad war, bereitete er ihren Eintritt in Weimar vor. Er rechnete dabei auf die Sympathie und den Schutz seiner hohen Protektorin, der Grofsfürstin *Maria Palowna*, der er versprach, seine Virtuosenkarriere aufgeben und in Weimar als Hofkapellmeister bleiben zu wollen.

So kam Liszt dauernd nach Weimar, und so schlofs er seine Virtuosenlaufbahn für immer. — —

Die Fürstin Wittgenstein war die direkte, wenn nicht die einzige Veranlassung dazu.

Gar bald stand die Tätigkeit Liszts in voller Blüte. Es kam eine glänzende Zeit; sie hatte für jeden, der in diese Geistes-Aristokratie eingeführt wurde, etwas Bestechendes, ja Fascinierendes. Alle Berühmtheiten, und zwar nicht nur die musikalischen, kamen eine nach der andern nach Weimar. Da waren Anton Rubinstein, Josef Joachim, Hans von Bülow, Edmund Singer, Bernhard Cossmann, Eduard Lassen, Friedrich Hebbel, Gustav Freytag, Berthold Auerbach, Alfred Meifsner, Hoffmann von Fallersleben, Bettina von Armin, Franz Dingelstedt, Bogoumil Davisson, Emil Devrient, Kaulbach, Rietschel, Hänel, Genelli, Fürst Pükler-Muskau; auch Richard Wagner und Hektor Berlioz suchten vorübergehend Weimar auf und waren dann stets gern gesehene Gäste auf der Altenburg.

Gewisse musikalische Kreise hielten sich demonstrativ von Weimar fern; vor allem die Leipziger und auch die Berliner Schule, die Klassiker und Reaktionäre. Der Streit um Richard Wagner war heftig entbrannt Die Weimarer Schule stand damals in der Minorität. Aber trotzdem war es eine schöne und grofse Zeit des allgemeinen Auflebens.

Beziehungen der edelsten Art — wie sie nur selten in der Kunstgeschichte zur Erscheinung kommen, fesselten Liszt an den jungen Grofsherzog Alexander und an seine Mutter, die Grofsfürstin Maria Palowna. —

Was die Herzogin Amalie und ihr genialer Sohn Karl August für jene grofse Zeit der Literatur waren, deren Spitze die deutsche Nation in Goethe und Schiller verehrt, das sind Maria Palowna und Karl Alexander für die grofse Musikepoche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen, deren weitausgreifende Beziehungen sich in dem Namen Franz Liszt konzentriert haben.

Die Altenburg wurde Liszt und der Fürstin Wittgenstein als gemeinsame Wohnung eingeräumt, und dort versammelte der Meister eine imponierende Zahl von Schülern und Schülerinnen um sich.

Joachim Raff hatte Liszt als seinen Sekretär mit nach Weimar gebracht, all die andern hatten sich erst später um ihn gesammelt. Hans von Bülow, Hans von Bronsart, Carl Tausig, Eduard Lassen, Leopold Damrosch, Dionys Prukner, Franz Bendel und viele andere, die kamen und gingen. Glücklicherweise waren damals sehr wenig Damen dabei: — genannt seien die schöne Ingeborg Stark, spätere Frau von Bronsart, die Komponistin Aline Hundt, die Russin Martha Sabinin. Ich sagte glücklicherweise —, denn sobald die Damen in die Majorität kamen, war auch die Eifersucht da, und Liszt hatte seine liebe Not, sich die ihm die Hände küssenden und ihn noch tausendmal lieber umarmenden Enthusiastinnen in der nötigen Entfernung zu halten.

Der gute Genius der Altenburg war die einzige Tochter der Fürstin, Prinzessin *Marie*. Sie stand in ihrer ersten Jugendblüte, war lieblich, herzensgut und holdselig. Sämtliche Liszt-Schüler, überhaupt alle, die auf der Altenburg verkehrten, schwärmten für sie; und sie schwärmte natürlich für Liszt. Wenn Liszt ihr vorspielte, war auch er in höchster Ekstase, und man merkte ihm nur zu gut an, wie auch er für die Prinzessin eingenommen war.

Prinzessin Marie ebnete und vermittelte, wo sie konnte; und das war bei der Leidenschaftlichkeit ihrer Mutter oft nicht leicht.

Aus dem berühmten Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner wissen alle, eine wie grofsherzige, selbstlose Natur Liszt war. Liszts Opferwilligkeit zeigte sich auch in seinen Beziehungen zur Fürstin Wittgenstein in grofsartigster Weise.

Sie hatte ihm ihre ganze gesellschaftliche Stellung, schliefslich auch ihr Vermögen geopfert; Liszt erkannte es nun als seine Pflicht, ihr auch zu opfern, was er besafs. Er verpfändete sogar die vielen Kostbarkeiten, die ihm als Geschenke überreicht worden waren, um Geld zu schaffen. Denn die Fürstin war an eine vornehme Lebensführung gewöhnt und repräsentierte gern. Liszt konnte sich ebensowenig der Welt entziehen, obgleich er für sich selbst wenig brauchte und sehr einfach lebte.

Erst durch die Vermählung der Prinzefs Marie gestalteten sich die Verhältnisse anders. Die Familie Hohenlohe sorgte dafür, dafs die Prinzessin ihre Einkünfte aus Rufsland erhielt; ein Teil davon — ihr mütterliches Erbgut — flofs der Fürstin Caroline zu, nachdem Kaiser Nikolaus gestorben war. Denn so lange der Kaiser lebte, stand die Fürstin vis à vis de rien, da ihre sämtlichen Einkünfte gesperrt waren. Der Kaiser wollte dadurch die Fürstin zur Rückkehr nach Rufsland zwingen.

Die Beziehungen, in denen Liszt zum Grofsherzoglichen Hof in Weimar stand, waren ausgezeichnet. Sie konnten selbst durch die schiefe Position der Fürstin Wittgenstein nicht getrübt werden.

Die Grofsfürstin Maria Palowna wurde um ihre Vermittlung in der Wittgensteinschen Streitfrage von beiden Seiten in Anspruch genommen. Sie konnte aber nichts ausrichten; sie konnte weder die Fürstin bestimmen, nach Rufsland zurückzukehren, noch dazu, Weimar zu verlassen. Da man Liszt aber auf keinen Fall entbehren wollte, kam man auf das Auskunftsmittel, die Anwesenheit der Fürstin zu ignorieren.

Sie erschien nicht bei Hof, sie verkehrte nicht mit der Hofgesellschaft. Der Grofsherzog, der in vornehmen Privatkreisen sonst gern verkehrte, kam offenkundig niemals in Liszts Haus, noch weniger zur Fürstin. Nur ganz verstohlen besuchte er zuweilen, am frühen Morgen, wenn er im Park spazieren ging, Liszt.

Er liebte Liszt wahrhaft als Freund; er wünschte seine Ratschläge in vielen Fragen, nicht nur in musikalischen, die den Grofsherzog im Grunde wenig kümmerten, weil er sie Liszt getrost überlassen konnte.

Liszt hatte grofsen Einflufs auf den Grofsherzog: er hat ihn aber nie für sich selbst oder seine Freunde und Schüler in Anspruch genommen. Dazu war er viel zu feinfühlig; er wufste genau, wie viele Gegner auch am Grofsherzoglichen Hofe selbst er hatte; er gab sich keine Blöfse, bei der man ihn hätte fassen können; er wollte auch keine auffallende Rolle spielen und den Grofsherzog nicht in die Lage bringen, ihn irgendwie dementieren zu müssen.

Er war der Marquis Posa, der unangemeldet vorgelassen wurde, aber sich niemals überhob. Im Gegenteil, er hielt seinen persönlichen Verkehr mit dem Grofsherzog so geheim wie möglich.

Mit dem bildenden und anregenden Kunstleben in Weimar ging ein nicht minder anziehendes geselliges Privatleben Hand in Hand. Den Mittelpunkt bildete die Altenburg, wo sich versammelten, die zu Kunst, Literatur und Musik nur irgend in Beziehung standen.

Die zahlreichen Soireen der Fürstin — über die Interessantes zu berichten wäre, erhielten begreiflicherweise durch die künstlerische Beteiligung Liszts einen ganz besonderen Glanz.

Unmusikalische Haus- und Lebensregeln.

Als Ersatz für die veralteten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ *Robert Schumanns.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

IV. Gesang.

Die Stimme mufs „heraus“, koste es, was es wolle.

* * *

Auf das hohe Gis bereitet sich ein Baryton am besten durch Hantel-Übungen vor.

* * *

Die höchste Leistung der Gesangsstimme ist, mit dem vollen Orchester zu wetteifern.

* * *

Es gibt drei Register: das für die 5 untersten, das für die 5 mittleren, und das für die 5 obersten Töne.

* * *

Kein Ton darf jemals mit einem anderen als dem einen, nur ihm eigenen, Register gesungen werden.

* * *

Beim Gesangsunterricht ist Hauptregel, die Register zu „brechen“.

* * *

Geatmet wird alle zwei Takte. In schnellen Stücken kann es seltener geschehen.

* * *

Beim Chorsingen haben natürlich immer Alle gleichzeitig zu atmen.

* * *

Ist eine Altistin leider nicht gewillt oder imstand, eine Sopranistin zu werden, so lasse sie sich ihre Lieder wenigstens entsprechend tiefer transponieren.

* * *

Was das Streichquartett für die Instrumentalmusik, das ist der vierstimmige Männergesang für die Vokalmusik. In ihm hat die Tonkunst ihren Gipfel erreicht.

Geiger und Geigenbauer.

Der grofse britische Dichter Shakespeare rief einst beim Anhören eines Violinvirtuosen aus: „Ist es möglich, dafs Hammelgedärme unsere Seele entzücken und erheben können!" —

Es ist möglich, und wir haben es alle erlebt, welchen Eindruck das Spiel eines grofsen Geigers auf uns machen kann. Aber in welche Hände müssen freilich diese Hammelgedärme kommen und mit welchem Holz verbunden werden, um Sphärenmusik hervorzubringen! Nicht ohne Beihilfe erreichen selbst die gröfsten Geiger das Höchste in ihrer Kunst. Ihr Instrument mufs an und für sich ein Kunstwerk sein, es mufs eine Stimme haben, der sie Leben und Ausdruck geben. Die bedeutenden Violinspieler des 17. und 18. Jahrhunderts waren so glücklich, in dem grofsen italienischen Geigenbauer A. Stradivarius (geb. 1644, gest. 1734) einen Helfer zu finden, der ihnen die kostbarsten Waffen für ihre Siege gab. Eine kürzlich in London erschienene kleine Schrift: „Stradivarius, sein Leben und sein Werk" — ist zu gleicher Zeit eine Biographie und eine technische Abhandlung. „Wenn wir dieses Handbuch mit Aufmerksamkeit gelesen" — sagt C. Barrère in der Einleitung zu dem Buche, „ist uns die Konstruktion der Geige nicht länger fremd; wir erkennen von seinen Anfängen an, in seinem Fortschreiten und seinem Aufsteigen das Genie des alten Meisters, der mit leichten Händen in einige schwache Holzscheiben wie in ein Tabernakel das göttliche Geheimnis des Klanges einschlofs. — Wir sehen beim Lesen des Buches die berühmten Geigen, Meisterstücke der Lautenmacherkunst, wie mit eigenen Augen; fein gezeichnete oder kolorierte Bilder zeigen sie uns im Profil oder en face, und da uns die Stimme einiger unter ihnen bekannt ist, glauben wir sie alle zu hören. Wir bewundern und lieben an ihnen schon die Form, die Feinheit des Halses, den Stolz des Kopfes, die anmutige Wölbung der Decken und die Farbe, mit welcher der durchsichtige Firnifs, ohne sie zu verbergen, sie in Purpur-, Gold- oder Bernsteinglanz kleidet. Zuletzt — und dadurch wird das handwerksmäfsige technische Buch ein Kunstbuch — flöfst uns die Geschichte einer Familie, ja einer berühmten Rasse von Instrumenten eine Art frommer Verehrung für das Instrument selbst ein. Wir fühlen seine grofse Würde deutlicher, wir ehren sie höher, wenn wir uns sagen, dafs es stets der edelste Dolmetscher des in Tönen ausgedrückten menschlichen Gedankens, der menschlichen Seele war und sein wird. —

Schon bei Lebzeiten und nach dem Tode des genialen Geigenbauers Stradivarius mühten sich viele seiner Berufsgenossen vergeblich, seinen Ruhm zu erreichen und Instrumente zu schaffen, die den seinigen gleichkamen. Es wurden schon damals für die „echten" Stradivarius grofse Summen gezahlt, heutzutage haben die wenigen noch vorhandenen ganz unerschwingliche Preise und sind meist in den Händen grofser Künstler oder in Kunstinstituten und Sammlungen aufbewahrt.

Die „unechten", durch Namenszeichen und dergl. geschickt gefälschten, oft recht guten Geigen wird der Kenner doch nicht leicht mit denen verwechseln, die als Königinnen der Instrumente aus den Händen des grofsen Geigenbauers hervorgingen, um berufene Interpreten der erhabensten musikalischen Gedanken zu sein.

In diesem höchsten Sinne war es die Geige nicht immer unter den Fingern eines Paganini (geb. 1782, gest. 1840).

Der berühmte Violinspieler war weit davon entfernt, der gröfste zu sein: Zweifellos war es — und zwar in erster Linie — ein Wunder, ihn zu sehen. Sein Biograph[1]) führt uns die von Zeitgenossen gegebene, mehr als malerische Silhouette der ethisch-fantastischen, ja fast diabolischen Persönlichkeit vor. Paganini trug beim Spielen eine ungeheure weifse Kravatte lose um den Hals geschlungen, seinen Kopf bedeckte eine baumwollene Mütze oder Kappe, auf der ein blaues Band in grofse Schleifen geknüpft war.

Auch sein Schicksal — ganz abgesehen von seinen unerhörten Triumphen — war kein alltägliches. Sein Leben war ein Roman voller Abenteuer und zwar der verschiedenartigsten. Selbst wenn man den legendenhaften Teil abrechnet, bleibt noch Geschichtliches und Ungewöhnliches genug.

War es ein Wunder, Paganini zu sehen, so war es ein noch gröfseres, ihn zu hören, aber ein Wunder, das mehr dem materiellen und physischen Gebiete, als dem geistigen und seelischen angehörte. In Paganinis Spiel war in seiner Vollendung, und vielleicht noch darüber hinaus, das mit Recht verabscheute Ideal der Virtuosität verwirklicht, jener grofsen Eigenschaft, die selbst in der Kunst keine Tugend ist, vielmehr, wenn sie alleiu steht, das gerade Gegenteil einer solchen. Ist sie doch die Anbetung des „Ichs" anstatt seines Hintansetzens und Sichopferns. Welches Meisterwerk brachte, soviel bekannt ist, Paganini je zum Vortrag? Welcher grofse Künstler seiner Zeit zählte ihn zu seinen demütigen und edelgesinnten Jüngern? Berlioz schrieb, das ist sicher, auf Paganinis Bitte und für ihn „Harold in Italien", eine Komposition, die derselbe nie spielte. Man versichert, dafs der Virtuose wenige Monate vor seinem Tode in Genua im kleinen Kreise Beethovensche Quartette spielte, aber die Programme seiner öffentlichen Konzerte flöfsen geradezu Schrecken ein. Die Einzelheiten, die man über sein Spiel aufgezeichnet und bewahrt hat, sind nicht weniger unangenehm. Bald bezog er seine Geige mit Violoncellsaiten, bald spielte er auf zwei Saiten, sogar nur auf einer, der vierten. Er liebte es und es gelang ihm, auf einer falsch gestimmten Geige richtig zu spielen, oder er stimmte die vier Saiten um einen halben Ton höher. Es fiel ihm ein, sich anstatt des Bogens eines Stockes zu bedienen, und wenn ihm eine Saite sprang, fuhr er auf den drei andern fort. Seine Geige hätte in der Mitte brechen können, er würde dann zwei Geigen gehabt haben. Die meisten seiner Zeit- und Berufsgenossen — und nicht die geringen unter ihnen — waren nicht seine

[1]) In der Sammlung: „Berühmte Musiker." Paris, Laurens.

Anhänger, und am Tage nach seinem Tode schrieb Liszt mit gerechter Strenge: „Mögen die Künstler der Zukunft doch von Herzen der selbstsüchtigen und eitlen Rolle entsagen, deren berühmtes, aber hoffentlich letztes Beispiel Paganini war. Möge der begabte Künstler sein Ziel nicht in sich, sondern aufserhalb seiner Person sehen; die Virtuosität sei ihm ein Mittel, nicht der Zweck und er bedenke stets, dafs, wenn der Adel verpflichtet (noblesse oblige), dies noch viel mehr von dem Genie gilt." —

Von dem göttlichen Funken wahren Kunstgenies war wenig in Paganini, ja man kann ihn eher den Teufel als den Gott der Violine nennen. L. Reinhard.

Für Kirchenchöre

ist im Verlage von Vieweg in Großlichterfelde ein schönes Sammelwerk von Originalkompositionen erschienen: 32 Sprüche für gemischten Chor. Der Herausgeber ist der weiten Kreisen bekannte Königl. Musikdirektor *Heinrich Pfannschmidt* in Berlin. Mit feinem Verständnis für die Bedürfnisse der Kultus-Musik hat er die Lücke im Gottesdienst entdeckt, wo ein Mangel an passenden Gesängen herrscht: die Stelle nach der Schriftverlesung resp. nach dem Halleluja. Die von ihm herausgegebenen Kompositionen reichen für das ganze Jahr aus, und bei der Auswahl hat man darauf Rücksicht genommen, daß jene Sprüche ausgeschlossen bleiben, welche der Geistliche nach den Episteln liest, damit Wiederholungen vermieden werden. Da die Gemeinde während des Gesanges dieser Sprüche dem Gebrauche nach steht, so sind die Vertonungen kurz. 18 Komponisten sind in der Sammlung vertreten, und damit ist jede Schablonisierung glücklich vermieden. Keiner hat den engherzigen „strengen" Standpunkt festgehalten, aber jeder ist mit Ernst an seine Arbeit gegangen, und so sind Tonstücke echt kirchlichen Charakters mit reicher Polyphonie, aber doch leicht ausführbar, entstanden, die bald ihren Weg durch alle protestantischen Kirchen machen werden.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Dezember. Viel des Neuen gab es in den letzten Wochen, und nur von diesem soll die Rede sein. Die Königliche Oper brachte zwei Werke zum ersten Male: „Versiegelt", Text von *R. Batka* und *Pordes-Milo*, Musik von *L. Blech*, ferner La Habanera von *R. Laparre.* Die einaktige komische Oper — diese Bezeichnung pafst nicht recht — kam kürzlich in Hamburg zuerst auf die Bühne und hatte dort, wir mir scheint, einen noch gröfseren Erfolg, als hier. Sie wird aber überall gegeben werden. Heute schon haben sie mehr als 20 Bühnen angenommen. Man kann sich freuen, dafs wieder ein gutes heimisches Werk erstanden ist. Wenn es aber vielseitig als eine hervorragende und dauernde Bereicherung des Opernspielplans bezeichnet wird, so erscheint es doch viel zu hoch bewertet. Fragte man mich, der ich den Freischütz in jeder Woche einmal, Hänsel und Gretel alle Monat hören könnte, ob ich nach einer Wiederholung der Neuheit Verlangen trüge, ich müfste nein sagen. Die alte Posse: „Der versiegelte Bürgermeister" von *E. Raupach* entstand 1828 und wurde häufig gespielt. Aber seit 50 Jahren ist sie von den kleinsten Bühnen verschwunden, weil sie zu trivial ist, ohne Geist und Humor. Nur ein paar Scherze machten in einer harmlosen, unkritischen Zeit ihr Glück. Den verliebten alten Bürgermeister versteckt die Witwe, um die er freit, in einen Schrank, der als Pfandgegenstand versiegelt wird. Die Tochter erster Ehe befreit ihn mit ihrem Schatz, nachdem er durch ein Loch im Schranke den Heiratskontrakt der Liebenden unterschrieben hat. Und wenn das Kind schon so gemütlos handeln kann, ist es nicht verwunderlich, wenn ein anderes Weib die Schützengilde herbeiholt, das Gemeindeoberhaupt zu verspotten. Aber lustig mufs die Sache doch wohl sein, obschon ich selbst es nicht finden kann, denn es wurde in meiner Nähe über die Einsperrung des armen Alten laut gelacht. Für die Oper, schrieb ein boshafter Kritiker, sie ja ein so albernes Stück, das vom Schauspiel längst verworfen sei, noch gut genug. — Die Musik pafst sich dem Stoffe gut an. Sie ist leichtflüssig, wohlklingend und nicht ohne Feinheiten. Gelegentlich spinnt sie auch niedliche Melodiefäden. Etwas weitschweifig in der ersten Hälfte, steigert sich doch die Wirkung der Oper bis zum wohlgelungenen Schlufschore. Eine Sonderheit findet man eben so wenig darin, wie eine Besonderheit. Auch keinen warmen Herzenston, wie ihn das junge Paar einmal anzuschlagen schon Miene macht. — Wenn ich nun auch Wasser in den Wein gegossen habe, so bleibt der doch noch ein frischer Trunk. Nach dem wird man jetzt gern greifen, da er uns in gleicher Schmackhaftigkeit seit Jahren nicht goboten wurde. — Das dem Blechschen einaktigen Werke folgende Laparresche dreiaktige Musikdrama ist ein wunderbares Ding. Ein Liebespaar tanzt nach den Klängen einer Habanera, und der Bräutigam wird von dem neidischen Bruder erstochen. Wieder ertönt die Habanera auf öffentlichem Platze, und der Geist des Ermordeten fordert den Schuldigen zum Bekennen auf. Dann schmückt der Mörder mit des Bruders ehemaliger Braut, die jetzt die seine ist, dessen Grab, wobei man die Habanera und die Mahnung wieder hört. Sie fällt tot zur Erde. Er geht schweigend davon. Die Musik, trübe und einförmig, wird durch drei Einleitungen zu den Akten nur noch langweiliger. Sie ist nicht einmal schlecht. Der Dichterkomponist hat in jeder seiner Eigenschaften wohl viel sagen wollen. Aber er fand den Ausdruck nicht. — An diesem Abende konnte man in dem vornehmen Opernhause häfsliches Zischen und Pfeifen hören. Das Musikdrama wurde „einmal hintereinander" gegeben.

Die Komische Oper gab zum ersten Male *R. Leoncavallos* vieraktige Oper Zaza. Das Schauspiel von *P. Berton* und *Ch. Simon* ist ziemlich bekannt. Der Italiener, als Gestalter geschickt, hat es nicht übel für die Musik bearbeitet. Leider, ohne ihm eine Steigerung zu geben. Der dritte Akt, in dem die Brettlsängerin Zaza das Haus ihres Geliebten aufsucht und mit dessen Tochter und Gattin Zwiesprache hält, ist von widerwärtiger Sentimentalität. Der letzte aber, in dem Dufresne sie wieder leidenschaftlich ans Herz drückt, sobald er indes von ihrem Besuche hört, sie Dirne schimpft und mifshandelt, ist roh. Gerade diese Akte gefielen indes dem grofsen Publikum. Die Musik ist von Leoncavallo. Im wesentlichen Pagliazzistil. Nichts von Bedeutung, auch nichts Verwerfliches. Melodisch und sangbar. Das Beste an der Aufführung war, dafs sie uns in der Titelrolle die Dresdener Sängerin *v. d. Osten* brachte, die sich als recht begabte Darstellerin erwies, und deren grofse, umfangreiche und ausdrucksvolle Stimme allen Forderungen eines Musikdramas genügt.

Ein Russisches Balalaika-Orchester unter Leitung des Herrn *Basil von Andreeff*, das zum ersten Male nach Deutschland kommt, gab hier mehrere Konzerte, die sich steigernden Interesses erfreuten. Das alte russische Volksinstrument, die Balalaika, mit dreieckigem, flachen Körper, langem Hals und drei Saiten, die mit den Fingern gerissen werden, stammt von der runden, bauchigen Dumra, deren Saiten — ich sah auf allen Instrumenten drei, teils Darm-, teils Stahlsaiten — ein Plectrum in Schwingungen versetzt. Andreeff veränderte die in Rufsland bei allen Landbewohnern anzutreffende Balalaika bezüglich der Gröfse und Gestalt und machte sie ausdrucksfähiger. Heute lernen im Militärbezirke von St. Petersburg beständig 600 Soldaten das Instrument spielen und tragen so die Kunst in ihre Heimat. Das hier auftretende Orchester besafs neben kleinen, mittleren und grofsen Balalaikas und Dumras auch einige Guslis, eine Art Clavichord, jedoch ohne Tasten, mit langen, schwirrenden Saiten, die gezupft werden. Der Klang der Balalaikas hat mit dem der Mandolinen einige Ähnlichkeit. Aber der kleinen Instrumente schnell vibrierende Saiten, von denen zwei gleichgestimmt sind, haben etwas Flötenartiges, und namentlich durch das Hinzutreten der Guslis entsteht ein Gesamtklang, der modulationsreich genannt werden kann. Das Programm der sehr sauber und gewandt spielenden Russen kann sich natürlich nur aus einem beschränkten Musikgebiet zusammensetzen. Aber was die Herren an Gesamt- und Sololeistungen zu bieten hatten, war doch Kunst-, nicht nur Unterhaltungsmusik.

Als *Joachim* im vorigen Jahre starb, war es auch mit seinem einst so berühmten Quartette vorbei. Längere Zeit schon stand es nicht mehr auf der Höhe, wenn auch Jubel es bis ans Ende umtönte und Weihrauch ihm noch überreich gestreut wurde. Sein Nachfolger *Marteau* verband sich mit andern Kunstgenossen. Aber das Wiener Rosé-Quartett ersah sich die rechte Zeit, als es schon im vorigen Jahre hierher kam, denn es fand sofort ein grofses Auditorium und fafste schnell festen Fufs bei uns. Seine Darbietungen sind musterhaft. Das nur fällt daran auf, dafs der Mozart bei denen von der Donau etwas süfser, der Beethoven aber etwas weniger kräftig klingt, als wir an der Spree es gewohnt sind. An ihrem ersten Abende brachten die Wiener ein neues Klavierquintett von *H. Pfitzner*, der selbst am Flügel safs. Seltsame Musik, zerrissen, bizarr, bunt, stillos. Phrasen und Motive ohne Entwicklung, dann lange Kantilene. Schliefslich tritt ein derber, unfeiner Marsch auf. Als alles vorbei war, herrschte tiefe Stille im Saale. Da meinten gute Freunde heftig klatschen zu müssen. Leider ertönte mifstöniges Zischen darauf. Es war eine Art Debussy-Musik, diese Pfitznersche. Vielleicht auch sehr tief, wie jene es sein soll. Nur, wie es im Wildschütz heifst: „schade, dafs wir's nicht verstehn!" Übrigens brachte uns das Brüsseler Streichquartett eine Komposition von Debussy, die geistvoll und gedankenreich war, auch im ganzen klar und vielfach sogar wirksam. Sie trägt die Opusziffer 10. Sollten wir schon anfangen, uns an diese Musik zu gewöhnen? — In ihrem zweiten Musikabende machten uns die genannten Wiener mit einem Klaviertrio von *Bruno Walter* bekannt, der sich als Pianist an der Aufführung beteiligte. Das Werk ist arm an Erfindung. Man merkt überall das Wollen, ohne dafs ein Aufschwung erfolgte. Wenig Phantasie, doch kontrapunktische Tüchtigkeit steckt in der Arbeit. — Im vierten Philharmonischen Konzerte dirigierte *Moritz Moszkowski* seine Suite No. 3. Ein Satz derselben, ein Walzer, mag als bessere Unterhaltungsmusik sich länger halten, die andern Sätze sind bedeutungslos. Das ist auch ein Konzert für zwei Violoncelli von *Emanuel Moor* und nebenbei noch langweilig, wie das bei zwei Kniegeigen nicht anders sein kann. Das Ehepaar *Fabio* und *Guilhermina Casals* spielten die Soloinstrumente sehr sauber, sehr zierlich, sehr behende, sehr süfs. — Über russische, französische und italienische Konzerte mit neuen Werken gedenke ich demnächst zu berichten.

Rud. Fiege.

Halle a. d. Saale. Vitězslar Nováks symphonische Dichtung „Von ewiger Sehnsucht" Op. 33 erlebte jüngst im 2. Sinfonie-Konzerte der „Hallischen Orchestervereinigung" (Halle a. d. S.) unter *Eduard Mörikes* geistvoller, verständnisinniger Leitung ihre deutsche Uraufführung und errang einen verhältnismäfsig grofsen Erfolg. Wenn Andersen, aus dessen berühmten poetischen Skizzen „Bilderbuch ohne Bilder" der Komponist seinen Vorwurf genommen hat, in der Vorrede seines Buches bemerkt, dafs grofse, geniale Maler, Dichter und Tonkünstler aus seinen Skizzen etwas schaffen möchten, hier ist in der Tat der richtige Tonkünstler erschienen, der Musiker und Poet in einer Person ist. Die ungemein fleifsige Arbeit zeigt grofsen Schwung in den leidenschaftlichen Stellen und strömt in ihren weichen Partien eine Stimmung aus, der man sich nicht zu entziehen vermag. Ganz unabhängig vom Programm würde uns diese Musik recht viel zu sagen haben, eben weil ihr genügend positive musikalische Kraft innewohnt und weil der Autor in bemerkenswerter Weise verstanden hat, aus seinem Vorwurfe das allgemein Menschliche, Seelische zu abstrahieren und zu vertiefen. Nach allem mufs *V. Novák* als eine tief und grofs empfindende Natur, als starke, wirklich schöpferisch veranlagte Individualität angesprochen werden. Die einzelnen Themen sind charakteristisch und originell zugleich. Insonderheit prägt sich die ergreifende Melodie des sehnsüchtigen Schwanenliedes mit ihren eigenartigen Intervallen unauslöschlich ein. Dafs der Tonsetzer auch in rein kompositionstechnischer Beziehung hohe Achtung abnötigt, sei nur nebenbei bemerkt. Wie schon erwähnt, hinterliefs „Von ewiger Sehnsucht" einen bedeutenden Eindruck, so dafs die übrigen Novitäten des Konzerts, die Karelia-Suite" von Jean Sibelius und die Ouvertüre „Le Baruffe" Chiozzoffe" von Leone Sinigaglia, welche beiden Werke auch von ganz vorzüglichen Qualitäten sind, dagegen etwas zurücktraten.

Paul Klanert-Halle a. S.

Hamburg, Mitte Dezember. Der Monat November und die erste Hälfte des Weihnachtsmonats brachten viel Bemerkenswertes. Die vom Cäcilienverein (Prof. *J. Spengel*) am 23. November veranstaltete deutsche Uraufführung der oratorischen Komposition „Hiob", dramatisches Gedicht für Soli, Chor, Orgel und Orchester von dem Amerikaner Fr. S. Converse, erregte in weiten Kreisen grofses Interesse, insbesondere durch die Mitbetätigung der Frau *Schumann-Heink*. Das Werk erhebt Anspruch auf Beachtung, wenngleich der Stil nicht einheitlich durchgeführt ist, da er sowohl die alten Kirchentonarten berührt, als auch sich auf modernem Gebiete bewegt. Es sind aus der Geschichte Hiobs, den Bibelworten und den Psalmen folgend, nur die tragischen Endergebnisse herausgehoben, und hierin lag vielleicht eine Schwierigkeit für den Komponisten. Die Wirkung erscheint auf Grund aller Errungenschaften des

modernen Stils mehr äufserlich herbeigeführt, und hierfür werden grofse Mittel in Bewegung gesetzt. Dem reich bedachten Sologesang gegenüber tritt der Chor nur mitwirkend, eigentlich kaum selbständig auf. Die Polyphonie steht im bescheidenen Gegensatz zu der das Ganze beherrschenden Homophonie, und letztere führt abseits von kirchlicher Auffassung auf das dem Opernstil entsprechende Gebiet. — Die Ausführung gelang aufs beste. Grofsen Erfolg hatte nicht nur Frau *Schumann-Heink* mit ihrem seelenvollen Vortrag, sondern auch der amerikanische Tenorist Joseph *Schenke* und Richard *Schmid* (Hannover). Von dem reichen Beifall, der allen Ausführenden zuteil wurde, darf der anwesende Komponist einen nicht geringen Teil für sich in Anspruch nehmen. — Dem „Hiob" vorauf gingen einige Chöre aus der J. S. Bachschen Kantate „Wachet auf ruft uns die Stimme".

Im vierten Philharmonischen Konzert erschien unter *Rich. Straufs* als Neuheit die E dur-Sinfonie von Herm. Bischoff, ein viersätziges Werk grofsen Umfanges, das seinerzeit in Essen auf der Tonkünstlerversammlung aus der Taufe gehoben und dann in der Reichshauptstadt zu Gehör gekommen. Der hervorragend begabte Komponist stellt wie alle Neuesten gewaltige Ansprüche an das Orchester, er redet eine fast immer eigene Sprache, doch mit Hinweisen auf sein Vorbild Straufs. Augenscheinlich liegt der „Sinfonie" genannten Komposition mit ihren formlosen Ecksätzen ein programmatischer Vorwurf zugrunde, den der Komponist verschweigt. Am besten gelungen sind die Mittelsätze. Straufs gab das Werk stellenweise in einem so rapiden Zeitmafs, dafs man tatsächlich die Kunst der Ausführenden bewundern mufste. Der Gesamteindruck dieser freien Orchesterfantasie war keineswegs künstlerisch befriedigend. — Es folgten die bekannte D dur-Sinfonie von Haydn und Straufs' „Tod und Verklärung". Das Haydnsche Werk wurde vom ganzen Orchester ausgeführt und liefs in der subjektiven Auffassung manches an Finessen in der Detailarbeit zu wünschen übrig. Genial war der Abschlufs des Konzerts in dem oben genannten Straufsschen Werke. Im fünften Konzert, das im Verein mit der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* stattfand, erschien Georg Schumanns „Ruth", für Soli, Chor und Orchester, als Novität in erster Aufführung. Schumann hat die vielfach vertonte biblische Erzählung mit grofsem Geschick zu einem Libretto verarbeitet, das in jedem Zuge für die oratorisch dramatisch gehaltene Komposition geeignet ist. Wesentlich erhöht wird der Eindruck durch die Einfügung alter hebräischer Melodien und eines alten Volksliedes aus dem 15. Jahrhundert. Alle Gesichtspunkte dieser eigenartigen jüdischen Gefühlswelt und Moral sind auf ihre Schwerpunkte im dramatischen Effekt konzentriert. Andererseits ist zu der Geschichte Ruths mancherlei hinzugenommen, das wenn auch nicht der biblischen Erzählung entsprechend doch zu einer höheren, auf das moderne Gebiet hinlenkenden Entwicklung führt. Der kompositorische Schwerpunkt fällt auf die Sologesänge der Ruth und auf die charakteristisch wirksamen Chöre. Auch Naemi und Boas sind prägnant gezeichnet. Im allgemeinen sind jedoch die Sologesänge, die des ergreifend Wirksamen viel enthalten, zu breit ausgesponnen. Bietet auch die ganze Komposition in bezug auf die musikalische Erfindung selbst manches, das nicht für eine neue Gestaltungskraft des Tondichters spricht, wie dies ein wiederholtes Anlehnen an neuzeitliche Vorbilder zeigt, so stehen doch die vorzügliche thematische Arbeit, der fliefsende Kontrapunkt und endlich eine oft gefangennehmende Melodik unverkennbar hoch da. Ein gewandter Künstler, der über das gesamte Rüstzeug mit Umsicht und Scharfsinn gebietet, hat hier eine Komposition gegeben, die ihm von Herzen gekommen. Die Orchestrierung, auf die oft ein Schwerpunkt fällt, ist nur stellenweis bei den Sologesängen zu stark aufgetragen, hingegen ist sie bei den Chören, besonders bei der Verwendung des Volksliedes aus dem 15. Jahrhundert, bei dem Spott- und dem Geisterchor, wie beim Finale von aufserordentlicher Wirkung. Die Ausführung durch unsere Singakademie unter solistischer Mitbetätigung der Damen *Stronck-Kappel*, *Walter-Choinanus*, der Herren *van Eweyk* und *Meyer* ist über jedes Lob erhaben. Der zahlreich besetzte Chor sang tatsächlich prachtvoll und mit einer technischen Präzision, die namentlich im Hinblick auf die enormen Schwierigkeiten nicht hoch genug zu rühmen ist. Mit gerechtem künstlerischen Stolz darf der Dirigent auf das volle Gelingen einer Auffuhrung zurückblicken, die allen aktiv und passiv Beteiligten grofsen Genufs bereitete.

Im dritten Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie erschien unter Prof. *Nikisch* neben Werken von Wagner Bruckners 8. Sinfonie in geistanregender, Feuer und Leben sprühender Darstellung, die volle Bewunderung verdient. Das genial geführte Orchester übertraf sich selbst, und so bildete die Aufführung des Riesenwerkes mit seinen eminenten Schwierigkeiten einen Glanzpunkt der Saison. Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt. — Eine interessante Neuerscheinung bot der erste Abend des Quartett *Kopecky* in dem Streichquartett C moll Op 6 No. 2 von Alexander Friedrich von Hessen. Der Schwerpunkt fällt auf die beiden ersten Sätze. Überall ist die Arbeit geschickt, und auch die Erfindung bringt namentlich im zweiten Satze mit seinen Grüfsen an Claude Debussy des Interessanten viel. Grofse Freude bereitete die fein abgetönte Aufführung dem anwesenden Komponisten. Aufser einem Quartett von Haydn brachte der genufsreiche Abend noch das Klavierquartett A dur von Brahms, dessen Klavierstimme die gewandte Pianistin Frau *Ehrenbaum-Iacchia*, seinerzeit Schülerin Sgambatis, verständnisvoll und mit grofsem Geschick interpretierte.

Von ausländischen Konzertvereinigungen, die in der letzten Zeit hier Aufführungen veranstalteten, erwähne ich zunächst zwei prächtige Quartettabende der Böhmen und Brüsseler, deren Vorträge seit Jahren zum eisernen Bestand unserer öffentlichen Musikpflege gehören. Namentlich errangen die Böhmen grofsen Erfolg in Werken von Brahms, Dvorak und Beethoven. Ihre drei Konzerte bilden die Fortsetzung unseres prosperierenden, seit einigen Jahren bestehenden Kammermusikvereins.

Eine interessante Erscheinung war das „Grofsrussische Balalaika Orchester" unter Leitung von *Basil von Andreeff*. Das Hauptinstrument dieses Orchesters ist die Balalaika, daneben die Domra und Gussli. Alle drei ähneln der Guitarre, Mandoline usw., sind in verschiedenen Gröfsen gebaut und werden gezupft und gerissen. Sie umfassen die ganze Orchesterskala und befähigen den Künstler, wunderbare Nuancen der Klangschattierung hervorzubringen und den Charakter der bekannten Orchesterinstrumente täuschend nachzuahmen. Besonders hervorzuheben sind das Crescendo und Decrescendo, wie ferner die Beherrschung des eigenartigen Rhythmus. Das Programm der drei Konzerte bestand aus Russischen Volksweisen und vortrefflich angefertigten Arrangements bekannter Werke. Von den drei

Konzerten war leider nur das erste zahlreich besucht, was um so mehr befremdete, da der Erfolg des ersten Abends als ein aufserordentlicher bezeichnet werden mufs.

Prof. Emil Krause.

München. Ein lebhaftes und vielseitig anregendes musikalisches Leben hat sich in den ersten Monaten der diesjährigen Wintersaison hier entwickelt. Vier Konzertinstitute wetteifern mit einer Reihe mehr oder weniger interessanter und eigenartiger Darbietungen, das Hoftheater lenkt durch eine Reihe von Neuaufführungen die Augen Aller auf sich, und auch in kleineren Konzerten wird neben einer Fülle des Gewohnten und Alltäglichen viel Anziehendes geboten. Die hiesigen Konzertverhältnisse scheinen hauptsächlich durch die neue Schöpfung des nach Wiener Muster organisierten, neuen „Münchener Konzertvereines", der aus den Krisen des vorigen Winters nun doch siegreich hervorgegangen ist, wieder auf eine gesunde Basis gerückt zu sein. Ein eigenes, sehr tüchtiges, zum Teil, wie in den Streichern, sogar vorzügliches Orchester steht in seinen Diensten, der Saal der Tonhalle, in dem früher die Kaimkonzerte stattfanden, ist renoviert worden und hat nun sowohl akustisch wie auch äufserlich gewonnen; als Dirigent der grofsen Konzerte ist Ferdinand Löwe, der unvergleichliche Wiener Orchesterleiter, gewonnen worden. Alle guten Traditionen des Kaimschen Institutes bleiben gewahrt, und so veranstaltet man auch fernerhin die gewohnten allwöchentlichen Volkssinfoniekonzerte, zu deren Leiter der frühere Schweriner Hofkapellmeister Paul Prill, ein gewandter und tüchtiger Künstler, ausersehen wurde. Löwe selbst hat, wie von ihm zu erwarten stand, mit sinfonischen Werken von Mozart, Beethoven, Berlioz, Bruckner, Brahms u. a. m. vortreffliche Leistungen geboten. Ein hier neu aufgeführtes Werk von Ed. Elgar „Introduktion und Allegro für Streichinstrumente Op. 47" hat instrumentaltechnisch interessiert, aber nicht sehr erwärmt. Dagegen boten die virtuose Pianistin Olga Samaroff und der Berliner Tenor Felix Senius in den genannten Konzerten sehr Wertvolles. Die Beteiligung eines erlesenen Publikums läfst die Veranstaltungen des Konzertvereins auch nach aufsen hin in einem günstigen Lichte erscheinen und die ersichtliche Vervollkommnung der Leistungen läfst auch für die Zukunft günstige Prognostica stellen.

Ein zweites Münchener Orchester, das philharmonische Orchester nämlich, scheint mit seinen diesjährigen Veranstaltungen einen recht erfreulichen Aufschwung nehmen zu wollen. Sind seine Kräfte auch immer noch recht ungleich und für moderne Ansprüche nicht ausreichend, so bedürfen seine Bestrebungen an sich doch einer Aufmunterung, zumal da auch sein hochbegabter Dirigent Jan Ingenhoven für Neues und Interessantes sorgt. Ein Konzert brachte einen Überblick über die augenblickliche Pariser Kunstentwicklung mit Cl. Debussy als Mittelpunkt. Die 1905 erschienenen sinfonischen Skizzen „la mer" von D. sind, wie sein drei Jahre früher aufgeführtes Musikdrama „Pelleas und Melisande", in Frankreich als die grundlegenden Schöpfungen einer neuen nationalen Kunst begrüfst worden, und nach einem Einblick auch in das erstgenannte Werk und seinen, hier gehörten „jeux de vagues" betitelten, zweiten Teil wurde in mir die Überzeugung reif, dafs man es bei D. mit einer tatsächlich exceptionellen Erscheinung zu tun hat, die neue Werte in der Kunst schafft, mag man über ihre Prinzipien denken wie man will. Dafs D. bereits geschickte Nachahmer hat, bewiesen zwei weiterhin aufgeführte Gesänge von G. Hüe. Interessant war fernerhin die Bekanntschaft mit einer sinfonischen Dichtung für Orchester und Gesang von A. Bruneau, „Penthesilée" betitelt, und schliefslich ist als weitere von Ingenhoven aufgeführte Novität noch eine liebenswürdige Bühnenmusik zu „Pelléas und Melisande" von G. Fauré zu nennen. Dafs auch R. Straufsens prächtiger „Macbeth", ein Stiefkind unserer Konzertliteratur, bei der gleichen Gelegenheit wieder einmal aufgeführt wurde, sei mit Dank erwähnt. Dafs erste und weltbekannte Solisten, wie Felia Litvinne, die Primadonna der grofsen Oper in Paris, durch die Veranstaltungen des philharmonischen Orchesters in der Isarstadt bekannt werden, dürfte allgemein interessieren! Die musikalische Akademie, das älteste, von Mottl geführte, Konzertinstitut, brachte Berlioz selten gehörte Legende „Fausts Verdammung" in einem Chorkonzert zu Gehör und bei anderer Gelegenheit Bachs sechstes brandenburgisches Konzert in einer Bearbeitung von Mottl. Das Tonkünstlerorchester endlich, das auch in diesem Winter als selbständiges Unternehmen arbeitet, veranstaltet u. a. zwei grofse Cyklen von Konzerten. In einem Meisterdirigenten-Cyklus bot Steinbach Erlesenes mit Brahms-Aufführungen, Mahler machte seine siebente Sinfonie bekannt. So sehr ich den raffinierten Klangtechniker Mahler auch bewundere, so wenig konnte mir die neue Sinfonie trotz Einführung von Guitarre und Mandoline sagen. Die Mittelsätze enthalten viel Interessantes und Hübsches; das Ganze fällt aber recht herzlich ab. Ein weiterer Cyklus von Orchesterkonzerten des Tonkünstlerorchesters gibt ein Bild der Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis zur Gegenwart. — An kammermusikalischen Veranstaltungen war bis jetzt neben dieser grofsen Anzahl von Orchesterkonzerten verhältnismäfsig wenig bemerkenswert. Vorzügliches leisteten die Solisten Br. Hubermann (Viol), A. Friedheim, B. Kamtschatoff, der Baritonist Franz Steiner, Hermann Gura, H. Schmitz-Schweicker und der Guitarre-Virtuos Mozzani. Bemerkenswert war fernerhin ein A. Urspruch-Abend, die Komponistin A. aus der Ohe und der Vortrag E. Jaques-Dalcrozes über „musikalisch rhythmische Gymnastik".

Das Hoftheater hat sich zunächst auch der Muse Cl. Debussys gewidmet und eine Wiedergabe von „Pelleas und Melisande" ermöglicht, die für das erste wohl als vollendet gelten darf. Die Errungenschaften des Künstlertheaters werden auf die Szenerie des symbolistischen Musikdramas übertragen und ihr Zusammenwirken mit der sehr fein abgetönten Malerei des Orchesters unter Hofkapellmeister Röhr ergab eine eigenartige Wirkung von zauberhaftem Reiz. Die Darsteller leisteten Vortreffliches und wurden dem so schwierigen Gesangsstil durchaus gerecht. H. Goetzens reizende Oper „Die Zähmung der Widerspenstigen" bildete die zweite Neueinstudierung des Winters. Auch die Verhältnisse des Hoftheaters scheinen einer Besserung entgegenzugehen. Um den bestehenden Besetzungsschwierigkeiten, häufigen Absagen u. a. m. zu steuern, hat sich die Generalintendanz bewogen gesehen, das Verhältnis mit Kammersänger Knote zu ändern und einen neuen Gastspielvertrag mit dem beliebten Tenoristen abzuschliefsen. Ein Angriff Knotes auf Mottl, der sehr peinlich berührt hat, hat die Öffentlichkeit an der Sache interessiert. Man hofft aber, dafs es den Bemühungen der Generalintendanz gelingen wird, die Angelegenheit zugunsten des Institutes und seines künstlerischen Leiters zu regeln.

Willi Gloeckner.

Sondershausen. *Felix von Weingartner* weilte in unserer anmutig gelegenen fürstlichen Residenz und gab mit der Hofkapelle im Hoftheater ein Konzert, das sich für Sondershausen zu einem musikalichen Ereignis allerersten Ranges gestaltete. Das Programm enthielt nur Kompositionen von Weingartner: Esdur-Sinfonie, König Lear-Ouvertüre, Serenade und vier Lieder mit Orchesterbegleitung, gesungen von Herrn Kammersänger *Fischer*. Weingartner, der sich selbst in anerkennendster Weise über die Leistungen der Hofkapelle äufserte, wurde als Dirigent und Komponist aufs glänzendste gefeiert. Dem Orchesterkonzert schlofs sich am folgenden Tage ein Kammermusikkonzert an, dessen Programm ebenfalls nur Kompositionen von Weingartner aufwies, und das dadurch noch ein besonderes Interesse erheischte, dafs in ihm das Ritter-Quartett aus Würzburg mit seinen neuen Instrumenten zum ersten Male auftrat. Nach der Ansicht des Professors Hermann Ritter in Würzburg ist nicht nur das Ausdrucksvermögen unserer Bratsche unzulänglich, was ihn bekanntlich zu der Konstruktion seiner Viola alta, der sogenannten Ritter-Bratsche, veranlafste, sondern auch das unseres Streichquartetts, das er an den Grenzen seiner Leistungsfähigkeit angelangt glaubt. Er hoffte nun die Wirksamkeit des Streichquartetts dadurch zu steigern, dafs er vier Streichinstrumente (Sopran-, Alt-, Tenor- und Bafsgeige) in arithmetischer Proportion und Progression zu der Soprangeige (Violine) baute resp. nach seinen Angaben von dem Instrumentenmacher Keller in Würzburg bauen liefs. Der Unterschied des so entstandenen neuen oder „Reform-Streichquartetts" vom bisherigen besteht in folgendem: äufserlich in der Verwendung von zwei Armgeigen (Violine und Viola alta) und zwei Kniegeigen (Tenorgeige und Bafsgeige), die genau eine Oktave tiefer stehen und in allen ihren Teilen noch einmal so grofs sind wie jene; innerlich in der Vereinigung von vier nach Mafsgabe von Sopran, Alt, Tenor und Bafs individuell verschiedenen Stimmen, während das bisherige Streichquartett derer bekanntlich nur drei (Violine, Bratsche und Violoncello) besitzt. Das Ritter-Quartett, bestehend aus den Herren *Heinz Glasen* (Violine), Professor *Hermann Ritter* (Viola alta), Kapellmeister *Erich Ochs* (Tenorgeige) und *Hans Knöchel* (Bafsgeige), spielte zunächst das D moll-Quartett, Op. 24, und der Eindruck, den man von den Reform-Instrumenten empfing, war etwa folgender. Die neuen Instrumente klingen stumpfer als die alten, und die Bafsgeige hat vollends nicht den Glanz und den Klangzauber des Violoncello. Dafür aber sind die neuen Instrumente von erheblicher Klangfülle; ihr Ton ist rund und voll, und wenn sie sich in getragenen Akkorden zusammen vereinigen, kommt die Klangwirkung fast der einer Orgel gleich. Das alte Streichquartett wird wohl weiter bestehen, schon wegen der herrlichen Literatur, die wir für es besitzen; daneben wird aber auch gewifs Raum bleiben für das neue mit seinen vier individuell verschiedenen Klangcharakteren, vorausgesetzt nur, dafs es Herrn Professor Ritter gelingt, den Ton der Bafsgeige noch zu verbessern, und dafs man bei der Auswahl vorhandener und bei der Schaffung neuer Werke für das neue Streichquartett die gehörige Rücksicht auf dessen Vorzüge und Schwächen nimmt. Nach dem mit Beifall aufgenommenen Quartett — auf die Werke Weingartners einzugehen, dürfte sich erübrigen, da dieselben mehr oder weniger bekannt sind — sang Frau *Rahm-Rennebaum*, von Weingartner begleitet, vier Lieder, von denen sie „Ich denke oft ans blaue Meer" wiederholen mufste. Das als dritte Programmnummer vorgesehene Sextett, Opus 33, für Klavier und Streichquintett (mit Kontrabafs) mufste leider ausfallen, da sich eine übergrofse Nervosität des Herrn Weingartner bemächtigt hatte. Um das Publikum einigermafsen schadlos zu halten, spielte das Ritter-Quartett ein Air von Bach, in dem die Tenorgeige die Führung übernahm, und die Variationen aus Opus 18 No. 5 von Beethoven. M. P.

— **Händels Messias in J. Reiters Bearbeitung**, gelangte nach 2 Wiener Aufführungen und mehreren in Deutschland, am 18. Oktober d. J. zu Salzburg im Karabiniersaale der k. und k. Residenz zur Aufführung und erzielte eine ungeahnte Wirkung. Der Bearbeiter rührt natürlich den Chorsatz nicht an, (außer daß einige schwerflüssige, meist wirr gebrachte Stellen ins Soloquartett verlegt werden, und das ganze schon mit dem Alleluja schließt); aber die im Original allzu andeutungsweise, zurückhaltende Instrumentierung (schon von Mozart als dem Werk unangemessen erachtet) des so bedeutsamen Klangstoffes, wird mit vollster und feinster künstlerischer Unterordnung unter den Geist des Urhebers, nur zur Verherrlichung der schon vorhandenen Idee, in vertiefter Auswertung moderner Orchestermittel so eindrucksvoll, bald zart und innig, bald wuchtig und glänzend nach- und ausgedichtet, daß das Ganze trotz mancher eingetragener plastischer Linie, doch nichts anderes als ein Huldigungsakt von Händels Schöpfergröße ist. — Der Orchesterpart ist übrigens ganz leicht ausführbar; also kann das Wagnis einer klangvolleren und farbenreicheren Ausführung auch bescheidenen Kräften nur angeraten werden. Robert Mayerhofer, aus Brixen.

— Am 14. Dezember brachte die Herzogl. Hofkapelle unter *Franz Mikorez* zum ersten Male die Ouvertüre zu Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn" von Hans Pfitzner zur Aufführung. Bruckners D moll-Sinfonie „Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmet" bildete den Schluß des Konzertes.

— *Georg Schumanns* neues Chorwerk, über dessen erste Aufführung in Hamburg wir in der Rundschau unter Hamburg berichten, hatte auch unter Leitung Dr. Carl Mennickes in Glogau großen Erfolg.

— Dem Vernehmen nach wird *Waldemar von Baufsner* aus Köln zum Nachfolger des kürzlich verstorbenen Prof. *Degner* als Direktor der Großherzoglichen Musik- und Orchesterschule ernannt werden.

— An Chorwerken wurden in Gotha in der gegenwärtigen Saison bereits aufgeführt: Joh. Seb. Bachs H moll-Messe durch den Musikverein (Dirigent Hofkapellmeister *Lorenz*) die Bachsche Kantate: „Ach wie nichtig" und die Kantate „Vom Himmel hoch" von Max Reger durch den Kirchengesangverein (Dirigent Prof. *Rabich*), das Männerchorwerk „Am Siegfriedbrunnen" von Fritz Volbach und die Ode „Die Frühlingsfeier" für gemischten Chor, Altsolo und Orchester von Ernst Rabich durch die Liedertafel (Dirigent Prof. *Rabich*). Vorbereitet werden der „Kinderkreuzzug" von Pierné durch den Musikverein und die „Schöpfung" von Haydn durch die Liedertafel. An Künstlern sind von der Liedertafel für die Saison gewonnen worden und zum Teil schon aufgetreten: Julia Culp, Selma vom Scheidt, Alexander Heinemann, Frieda Hempel, Anna Gräve u. a. (Gesang), Renée Chemet-Decreus und Konzertmeister Herbst (Violine), Helene Sedlmayr und Lina Coën (Klavier). Da der Musikverein in seinen Engagements nicht nachsteht und auch das Hoftheater mit berühmten Gästen aufwartet, so entfaltet sich in Gotha ein reiches musikalisches Leben.

— In Rußland ist die Aufführung von Straußens Salome verboten worden. Die russische Orthodoxie will es so.

— Professor *Max Schillings* tritt als Generalmusikdirektor an die Spitze des Königl. Hoftheaters in Stuttgart. Die Stuttgarter schwimmen deshalb in eitel Wonne. Man kanns begreifen.

— Prof. Stein in Jena führte am 15. Dezember *Philipp Wolfrums* Weihnachtsmysterium auf. Auch unter Dr. Steffani in Eisleben erlebte das Werk im Dezember eine Aufführung.

Besprechungen.

Mertens, Richard, 15 Kinderlieder für 1 Singstimme. Magdeburg, G. Haushahn.

Auch diese Liedchen wenden sich betreffs der Ausführung an Kunstsänger. Auch sie enthalten einfache aber geschmackvolle Musik und vermeiden die Klippe vulgärer Wendungen, an der so manche Komponisten von Kinderliedern — man denke an W. Taubert — schon gescheitert sind.

Bering, Christian, „Fünf Lieder von Goethe". Mühlhausen i. Th., Hey.

Goethes Lyrik ist doch schon etwas aus dem Geschmack der Zeit; bei aller Verehrung für den Altmeister und tiefen Denker! Es fehlt ihr die elegante Form, der flüssige Ausdruck moderner Lyrik, und das ist natürlich nicht ohne Einfluß auf den Tonsetzer, der sich damit abmüht, sie zu einem modernen musikalischen Bedürfnis genügenden Gebilde zu verwerten. Nur dem wirklich großen Talent gelingt es noch, den Steizengang ihrer — nach unserem Empfinden — schon oft gespreizten Ausdrucksweise unter blühendem musikalischem Leben zu verstecken. Herrn *Bering* ist es nicht gelungen, er ist eben kein wirklich großes Talent, wohl aber ein guter Musiker, der gewandte, achtbare Musik schreibt; höheres Interesse erweckt er nicht; das liegt zum Teil an Papa *Goethe*. Die alten Herren sind ja schon so oft komponiert, gut und schlecht; wozu noch immer Texte vertonen, wie „füllest wieder Busch und Glanz!" Wir haben ja genug gute moderne Lyrik! Die Toten leben ja doch, aber die Lebenden, das sind die wahren Toten!

Reinhard, Johannes, Lieder Op. 9, 12, 14. Leipzig, P. Pabst.

Ansprechendes musikalisches Ausdrucksvermögen zeigt sich besonders in „ruhevoll in sel'gem Glanze" Op. 9 und dem zarten „es sinkt die Nacht hernieder" Op. 14. Nicht ganz auf gleicher Höhe reservierter Erfindung steht Op. 12 „Liebesmut". Hier spuken *Abt*, *Gumbert*, *Kücken* und wie die andern seligen Bänkelsänger sonst noch heißen.

Papsdorf, Max, 4 Lieder. Leipzig, P. Pabst.

Die Lieder enthalten zwar noch nichts, was auf eine tiefer gehende Begabung schließen ließe, aber auch nichts, was direkt dagegen spräche. Vorläufig sind es glatte, nicht übermäßig interessante, aber doch ernst gemeinte Gaben, die uns der Komponist zu bieten im stande ist. Seichte melodische Phrasierung enthalten sie ebensowenig, wie leichtfertige Deklamationsfehler; es bleibt also abzuwarten, wie sich die weitere Entwicklung des Komponisten vollziehen wird. Die Vorbedingungen sind nicht übel.

Richter, Georg, 5 Lieder. Breslau, C. Becher.

Die Lieder sind nicht geeignet, Interesse zu erwecken; es fehlt ihnen an natürlicher Deklamation und natürlichem Empfinden. Der Mangel an Phantasie und poetischer Auffassung wird oft durch geschraubte Harmonik zu verdecken gesucht. So gehts nicht. Komponieren ist Sache des Herzens, mit Tüfteleien wird wenig erreicht.

Breiler, J., Mir träumte wieder der alte Traum. Breslau, C. Becher.

Ein harmloses Produkt, ziemlich physiognomielos und jedenfalls nicht geeignet, die sonderbare Mißstimmung des Heineschen Textes erschöpfend wieder zu geben.

Besch, Otto, 5 Lieder. Breslau, C. Becher.

Auf wesentlich höherer Stufe stehen zum Glück die fünf im gleichen Verlag erschienenen Lieder von dem mir bislang unbekannten *Otto Besch*. Es steckt Talent in ihnen, sowohl in der Wiedergabe der Stimmung, wie in der Fähigkeit, den Ausdruck zu steigern und zu vertiefen. Das zeigt sich am besten in *Th. Storms*: „Meine Mutter hat's gewollt", das es ruhig mit den bekannten Kompositionen dieses vielkomponierten Liedes aufnehmen kann. Gelungen in der Vielseitigkeit der Stimmung ist auch das letzte Lied: „Sommermittag". In No. 2 „Lied des Harfenmädchens", das ebenfalls gar nicht übel ist, finden sich dagegen von den Worten ab „nur diese Stunde" so viele und so schwere Verstöße gegen die musikalische Orthographie, die gar keinen Sinn geben, daß hier der Komponist doch für später sich zu Änderungen entschließen müßte.
Emil Liepe.

Strauß, Dr. M., Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhetische Skizze. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Fr. Vieweg. Preis 75 Pf.

Die vorstehende kleine Schrift ist für den musikalischen Laien bestimmt. Der Verfasser weist nach, daß es durchaus unrichtig ist, das Wesen der Tonkunst nur im Tonspiel der absoluten Musik oder nur in der darstellenden Musik, Programm-Musik zu erblicken. Die knappe präzise Fassung und die leicht verständliche Sprache der Schrift sind zu loben.

Die Ulktrompete. Witze und Anekdoten für musikalische und unmusikalische Leute. Leipzig, Gebr. Reinecke. Preis 1 M.

Sehr erheiternd wirkendes Büchlein. R.

Meyers Kleines Konversations-Lexikon. Siebente, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. 5. Band.

In diesen Tagen, wo besonders aktuelle Ereignisse der innern oder äußern Politik auf der allgemeinen Tagesordnung stehen, läßt sich überall die bedauerliche Tatsache konstatieren, daß der Mehrheit des deutschen Volkes eine wesentliche Voraussetzung für politisches Verständnis mangelt, das ist die Kenntnis der wichtigsten Verfassungsbestimmungen und der allgemeinen Staatseinrichtungen. Wer sich über solche Fragen, über Befugnisse, Geschäftsordnung des Reichstags usw. Rat holen will, der greife zu dem nunmehr fertig vorliegenden, bis „Schönbein" reichenden fünften Bande der siebenten Auflage von Meyers Kleines Konversations-Lexikon (mehr als 130000 Artikel und Nachweise auf über 6000 Seiten Text mit 520 Illustrationstafeln [darunter 56 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne] und etwa 100 Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 M. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien). Man schlage darin den Artikel „Reichstag" und alle sonstigen mit „Reich" zusammengesetzten Stichwörter nach und man wird eine Fülle der Belehrung finden, die bei dem verhältnismäßig engen Rahmen eines Sechsbänders in Erstaunen setzen muß. Und zu alledem die bekannte tadellose Illustrierung, die vom Neuesten das Beste bietet! Im ganzen zählten wir 108 Tafeln und Beilagen, die, den neuesten Erfindungen Rechnung tragend, allgemeines Interesse beanspruchen dürfen; wir nennen da nur die Tafeln: „Panzerschiffe", „Photographische Apparate", „Papierfabrikation", „Pionierdienst", „Radiotelegraphie" (!), „Renaissance" (vier Tafeln), „Romanische und Römische Kunst", „Röntgenapparate", Salzgewinnung", „Schnellpressen" usw. Außerdem sind dem fünften Band 30 geschichtliche und geographische Karten (Paris, Rom, St. Petersburg usw.) beigegeben. Auch sie zeichnen sich durch akkurateste Ausführung aus und ergänzen den Text zweckentsprechend. Wir sehen dem Schlußband des vortrefflichen Werkes mit Spannung entgegen.

Briefkasten.

Herrn F. in D.: Gewiß läßt sich der Name Bach mit Hilfe von drei Schlüsseln in einer Note ausdrücken:



Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang. 1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Der evangelische Kirchenmusikstil.

Von **Ernst Rabich.**

Der evangelische Gottesdienst bietet durch Jahrhunderte in seiner musikalischen Ausgestaltung ein buntes Bild. Der gregorianische Choral, das neue protestantische geistliche Volkslied, alte katholische Gesänge und Messensätze, neue evangelische Kunstgesänge mußten sich miteinander vertragen. Neben der deutschen Sprache behauptete auch die lateinische einen hervorragenden Platz, wurden doch noch zur Zeit Bachs, also 200 Jahre nach Luther, ganze Teile der katholischen Messe in ihrer Originalgestalt in Leipzig aufgeführt. Nach und nach trat der musikalisch-liturgische Teil und damit das katholische Moment in den Hintergrund. Die Predigt sollte nach Luthers Auffassung der vornehmste Teil des Gottesdienstes sein, sie wurde aber allmählich der Gottesdienst überhaupt. Man vergaß ganz, daß es religiöse Bewegungen im Gemütsleben gibt, für die das Wort zu plump ist, Regungen, für die nur die heiligen Klänge der Musik eine Resonanz finden. Die nüchterne Auffassung des religiösen Lebens setzte sich über das Unwägbare und Unsagbare im Seelenleben hinweg, das sich nicht in Worten äußert, sondern durch jene Stimmung verrät, in der der Gläubige kein Wunder des Herzens mehr wunderbar findet. Nun darf man freilich nicht sagen, daß nur Verständnislosigkeit die Zurückdrängung des musikalisch-liturgischen Teils herbeigeführt habe, eine gewisse Schuld trug auch die Kirchenmusik selbst durch ihren opernhaften, sentimentalen Ausdruck, der namentlich in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Verweltlichung führte. Wenn daher der musikalische Teil wieder zu Ansehen kommen sollte, so mußte auf seine Veredelung hingearbeitet werden.

Dies erkannt und dafür mit aller Kraft eingetreten zu sein, ist das Verdienst des Heidelberger Rechtsgelehrten *Anton Friedrich Justus Thibaut.* Er schrieb das epochemachende Buch: „Über Reinheit der Tonkunst.“ Thibaut will den Tempel reinigen von aller Instrumentalmusik, die ihm unrein und unheilig erscheint, und will nur die reine Vokalmusik zulassen, und zwar jene, welche im keuschen Palestrinastil geschrieben ist. Einen tatkräftigen Verfechter seiner Theorie fand er in *Eduard Grell* Auch dieser sah in dem Emporblühen der Instrumentalmusik ein Zeichen des Verfalls der Musik und verlangte energische Pflege der a cappella-Werke aus dem 16. Jahrhundert. Als Direktor der Berliner Singakademie und als Komponist von Motetten und einer sechzehnstimmigen Messe setzte er seine Ansicht in die Tat um. Und diese Ansicht wurde die herrschende. Wir wollen dies nicht beklagen, auch wenn wir auf anderem Standpunkte stehen, denn die von Thibaut und Grell eingeschlagene Richtung ist für die evan-

gelische Kirchenmusik segensreich geworden. Sie hat in den Gemeinden und Chören den Sinn für strenge Kirchenmusik geweckt und durch stärkste Betonung der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts — die im Mittelpunkt aller Kirchenmusik stand — eine Einheitlichkeit der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes erzielt, die frühere Zeiten nicht einmal angestrebt haben. Die Kirchenchöre wurden durch das Studium der alten Meisterwerke, welche keine instrumentale Unterstützung zuließen, auf eine höhere Stufe ihrer Leistungsfähigkeit gebracht, und das Schaffen der Tonsetzer bekam eine bestimmte in die Tiefe gehende Richtung, die Musikwissenschaft beschäftigte sich eingehend mit jener Epoche der Blütezeit des evangelischen Kirchengesanges und förderte manches Neue über die alten Kirchentonarten zutage, das in der Musikpraxis bereichernd wirkte.

Nun ist es aber eine häufige Erfahrung, daß eine Geistesrichtung, die für einen bestimmten Zeitabschnitt segensreich wirkt, allein herrschend auf die Dauer Unheil im Gefolge hat. Zur dauernden, allein selig machenden Richtung erhoben, mußte die Thibaut-Grellsche Richtung in der Kirchenmusik zu einem Purismus führen, in dem das musikalische Leben nach der schöpferischen Seite hin erstarb und die musikalische Formel zum Evangelium wurde. Dieser Richtung gilt das einmal aufgestellte Prinzip alles, und was nicht in das Prinzip hineinpaßt, verwirft sie. So mußte sie auch notwendigerweise die kirchlichen Werke des größten deutschen Kirchenkomponisten Joh. Seb. Bach, des Vertreters der Instrumentalmusik und kühnen Neuerers auf harmonischem Gebiet, verwerfen. In ihr Prinzip paßt überhaupt kein schöpferisches Genie, sie kann nur Nachahmer des Stils aus dem 16. Jahrhundert brauchen, und nirgends ist wohl das Beckmessertum mehr an der Arbeit gewesen als in ihr — vielleicht von ihrer Parallelerscheinung in der katholischen Kirche, dem Cäcilianismus, abgesehen —, denn tatsächlich war nicht der Geist eines Tonstückes maßgebend, sondern die Befolgung der Formel. Kein Wunder, wenn viele bedeutende Tonschöpfer das Gebiet der gottesdienstlichen Kirchenmusik gar nicht betreten haben, da sie ihre eigene Individualität nicht aufgeben und ihrem Schaffen keine engen Grenzen setzen lassen wollten.

Erst die neueste Zeit mit ihrem größeren Interesse für liturgische Fragen ist weitherziger geworden. Durch zahlreiche Vorführungen Bachscher Werke im Rahmen des Gottesdienstes belehrt, ist sie Neuerscheinungen auf kirchlich-musikalischem Gebiete, auch wenn diese eine persönliche Note tragen, zugänglicher. Und so erscheint der Augenblick günstig, die beengenden Fesseln abzuwerfen und die Grenzen für den musikalischen Kirchenstil zu erweitern.

Man wird sich freilich hüten müssen, genau anzugeben, wo diese Grenzen zu finden sind. Wer will den Begriff „Kirchenmusik" definieren? Was heute als streng kirchlich gilt, ist früher vielleicht als das Gegenteil empfunden worden. So kann ich mir nicht denken, daß die Gemeinde zur Zeit Luthers, wenn sie im Gottesdienst die Melodie zu: „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein, Jungfrau zart" auf einen kirchlichen Text sang, diesen Gesang als besonders kirchlich empfunden habe. Uns aber gilt gerade diese Melodie als eine der würdigsten und kirchlichsten. Auch kann ich mir denken, daß in späteren Jahrhunderten, wenn man Wagners Lohengrin nur noch dem Namen nach kennt, gewisse Lohengringänge, die man heute auf das Peinlichste vermeiden muß, in der Kirchenmusik sehr erbauend wirken.

Muß ich demnach davon absehen, eine Definition des Kirchenstils zu geben, so weiß ich doch eins genau, nämlich, daß ich den Choral als echte, rechte Kirchenmusik empfinde, und daß ich diese Empfindung mit Millionen Christen teile. An diesem Choral haben wir nun einen Führer, der auch den Meistern des a cappella-Gesanges Leitstern gewesen ist. Doch soll uns der Choral nicht in dem Sinne Führer für das musikalische Schaffen sein, wie jenen und den Cäcilianern in der katholischen Kirche, die nur die auf der Diatonik aufgebaute Musik als kirchlich anerkannten, weil die Choralmelodien diatonisch sind. Gerade auf die Fortentwicklung des Chorals legen wir den Schwerpunkt.

Der Choral hat die wunderbare Eigenschaft, seit Jahrhunderten derselbe zu sein und doch immer ein anderer. In seinen Tonschritten enthält er Ewigkeitswerte, denen keine Zeit etwas anhaben kann, in Rhythmus und Harmonie aber auch wandelbare Eigenschaften. Ursprünglich ist er einstimmig gedacht, seine metrischen Verhältnisse knüpften eng an die der Sprache an und waren infolgedessen reich ausgebildet. Der Rhythmus wurde mit der Zeit einfacher bis zu einem Gesange in gleichlangen Noten, anstelle der sprachlichen traten musikalische Metren, die die Unterlage verschiedener Texte ermöglichten. Ein wunderbares aus dem Geiste der alten Kirchentonarten geschaffenes harmonisches Gewand gaben ihm die alten Meister des unbegleiteten Gesangs. Dann kam Johann Seb. Bach und stellte sich in bewußten Gegensatz zu ihnen. Seine Choräle sind aus dem Textinhalt geboren. Die bekannten klagenden Halbtonschritte auf die Worte: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein" und der berühmte Schluß des Choralverses: „Wenn ich einmal soll scheiden" auf die Worte „kraft meiner Angst und Pein" sind einige Beispiele von Tausenden, wie Bach bestrebt war, im Ton liebevoll dem Worte nachzugehen. Um seine Tonsprache ausdrucksvoller zu gestalten, setzte er dem Cantus firmus kühn geschwungene

selbständige Melodien in den contrapunktierenden Stimmen gegenüber, die mit jenen und unter sich kontrastierten und sich gegenseitig hoben. Auf die alte Dreiklangskeuschheit verzichtend wandte er alle harmonischen Mittel an, die seiner Zeit geläufig waren. Und wenn der Choral als Kunstgesang bisher ohne Begleitung gesungen wurde, so tritt Bach auch hierzu in einen bewußten Gegensatz, indem er seinen Choral mit Orchestermusik begleiten läßt. Daß Thibaut dem Bachschen Choral verständnislos gegenüberstand und ihn unfruchtbar für die evangelische Kirche nannte, beweist, daß dieser sonst so verdienstvolle Mann doch nicht ganz in den Geist der Kirchenmusik eingedrungen war, daß ihm Prinzipien höher standen als lebendiges Gefühl.

Im Bachschen Choral haben wir die ergreifendste Musik, welche die evangelische Kirche besitzt. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, daß er die letzte Möglichkeit der Entwicklung darstellt; freilich bis jetzt ist er unübertroffen. Bach ist heute noch modern, zwar nicht in jeder Note seiner Gesamtwerke, wohl aber in jeder Note seiner Choräle. Ihm nachzufolgen, nicht in der äußeren Form, sondern dem Geiste nach, muß das Bestreben des modernen Kirchenmusikers sein, d. h. er muß wie Bach die Stimmen zu freien Individuen machen, die befähigt sind, für das Wort den treffendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Dabei darf er auch vor modernsten Zusammenklängen nicht zurückschrecken. Am erfolgreichsten hat diesen Weg Max Reger beschritten. Seine Choräle sind dem Geiste nach echt bachisch, den Harmonien nach echt regerisch.

Die Erweiterung des Begriffes Kirchenmusik wird in erster Linie dem Gemeindegesange zu gute kommen. Eine Durchsicht der in den evangelischen Gemeinden gebräuchlichen Choralbücher zeigt, daß alle Bearbeiter — mit nur wenigen Ausnahmen — bestrebt gewesen sind, mit einfachen Dreiklängen auszukommen und möglichst neutrale Harmoniefolgen zu wählen, d. h. solche, die vieldeutig sind und sich deshalb den verschiedensten Textunterlagen fügen. Auch in Zukunft wird diese Art von Choralbüchern nötig sein wegen jener Organisten, die höheren Aufgaben nicht gewachsen sind. Die talentvolleren Organisten aber werden nicht damit zufrieden sein dürfen, die Choralmelodien in ein nach einem bestimmten Schema gefertigtes harmonisches Gewand zu kleiden, sondern sich bemühen müssen, ihnen Harmonien mit ganz bestimmtem Ausdruck zu geben.

Wie dem Gemeindegesang muß die Erweiterung des Begriffs Kirchenmusik auch den Chorkompositionen zu gute kommen. Der Komponist ist nicht mehr gezwungen, zu altertümeln und sich einer ihm im Grunde fremden Tonsprache zu bedienen. In einer Spruchkomposition von Georg Schumann findet man die Accordfolge Des dur, A dur, E dur, Des^5, Des. Der Vertreter des reinen Vokalstils wird sich wegen dieser Stelle bekreuzigen, und doch sind es wundervolle fromm wirkende Tonverbindungen. Wenn erst jene Engherzigkeit geschwunden ist, die den Wert einer kirchlichen Komposition danach bemißt, ob die Weise der alten Herren fein gewahrt ist, dann wird sich ähnliches Neuland in vielen Kompositionen finden und die Freiheit im Schaffen die bedeutenden Talente unserer Zeit reizen, sich mehr als seither der Kirchenkomposition zuzuwenden. Das letztere ist nötig; denn es herrscht Mangel an passenden Gesängen für die evangelische Kirche. Dieser Mangel ist daher gekommen, daß die Gegenwart kein sogenanntes Motettensingen — ein Stück Konzert im Gottesdienst — mehr kennt oder doch nicht kennen sollte. Der Chorgesang hat sich organisch und einheitlich der Gottesdienstordnung einzufügen, seine Texte müssen liturgisch sein, so lautet die Vorschrift. Nun ist man aber jahrhundertelang in der Wahl der Texte sehr sorglos gewesen und hat auf liturgische Bedürfnisse wenig Rücksicht genommen, und daher sind wir trotz des scheinbaren Reichtums arm an liturgischen Chören. Für den Chorgesang am Anfang des Gottesdienstes, für den Introitus, gibt es allerdings genügend Material, aber für Chorgesang nach der Schriftverlesung oder dem Glaubensbekenntnis oder nach der Predigt zeigt sich auffallender Mangel.

Die neue Auffassung des Wesens der Kirchenmusik muß auch auf die kirchlichen Instrumentalkompositionen einwirken. Dabei kommen wir auf die Frage, ob die Instrumentalmusik überhaupt im Gottesdienst zuzulassen ist. Wie ich anfangs schon ausführte, wurde diese Frage von den Vertretern des reinen Stils verneint. Gegen die Anwendung der Orgel hatten allerdings auch sie nichts einzuwenden. Als Begleitinstrument für den Gemeindegesang war sie ein notwendiges Übel, das nur nicht auf den mehrstimmigen Kunstgesang ausgedehnt werden durfte. Ihre Berechtigung in der Kirche wird auch heute von niemand bestritten, die an vielen Orten gebräuchliche Begleitung des Gemeindegesangs durch Posaunen ebensowenig. Sie ist ja nur eine Ergänzung des Orgeltones, um die Feierlichkeit des Gemeindegesangs zu erhöhen. Thibaut sagt, daß allen Instrumenten, mit Ausnahme der Posaune, Reinheit, Fülle und Prallkraft fehlten, um die Gottesräume auszufüllen, und daß die Gefühle sofort in das Weltliche hinüberschweifen, sobald die Instrumente tätig werden. Mit den Instrumenten könne man nur das Graziöse, Flüchtige, Hüpfende, Rauschende, Stürmische, Tändelnde darstellen, deshalb gehörten sie eben nicht in die Kirche. Launig fügt er hinzu: Stellt doch jedes Ding an seinen Platz! Rosenrot und hellgelb sind sehr schöne Farben, und doch ist Christus mit einem hellgelben

Mantel und rosenroten Gürtel nicht zu ertragen. Hätte Thibaut die Todesverkündigung aus Wagners „Walküre" oder dessen „Parsifal" hören können, er würde dann auch gewußt haben, daß die Instrumentalmusik für die tiefsten und heiligsten Regungen der Menschenseele einen Ausdruck findet. Was die Reinheit betrifft, so dürfte die Orchestermusik mit größerem Rechte einen Platz im Gottesdienst behaupten, als die Orgel, denn der Bläser und Spieler benutzt nicht wie der Orgelspieler die temperierte Stimmung, sondern gibt wie der Sänger — oder soll es doch tun — die reine Tonhöhe an. Bei ihm sind cis und des in Wirklichkeit verschiedene Töne, während sie es beim Orgelspieler nur in der Idee sind. Aus alledem geht hervor, daß keine Veranlassung vorliegt, die Instrumentalmusik grundsätzlich aus dem Gottesdienste auszuschalten.

Freilich zunächst werden wir im evangelischen Gottesdienst keine selbständige Orchestermusik zulassen können. Denn Wirkungen, wie sie der Kirche würdig sind, könnten nur von einem größeren Orchesterapparat hervorgebracht werden. Ein solcher aber kann nicht nur kurze Stücke ausführen, und für längere findet sich im Gottesdienst zurzeit keine Gelegenheit, sie würden die Symmetrie des Ganzen stören. Wir können deshalb vorerst der Orchestermusik nur eine dienende, begleitende Stellung einräumen. Als solche ist sie aber von großer Wichtigkeit, wie die Bachschen Kantaten beweisen.

Eine besondere Stellung in der Liturgie nimmt der Altargesang des Geistlichen ein. Man hat kaum das Recht, ihn in Verbindung mit dem Vorhergehenden zu behandeln, denn er gehört mehr in das Kapitel „Sprechen" als in das „Singen". Bei ihm kommt es darauf an, daß das Wort in erster Reihe deutlich verstanden wird. Die Deutlichkeit im Sprechen oder Singen beruht aber im wesentlichen auf deutlicher Aussprache der Konsonanten. Der Konsonant jedoch unterbricht den Tonstrom, der Gesangston wird durch seine scharfe Hervorhebung zum gehobenen Sprechton. Darf dieser Altargesang nun von der modernen Musik beeinflußt werden? *Schöberlein* sagt „Nein", wie es von seinem Standpunkt aus wohl kaum anders zu erwarten ist. Er sagt wörtlich (T. I. S. 9): „Daß ein moderner Ton der Musik in die Liturgie übergehe, kann die Kirche nicht wünschen, ja sie muß sich ernstlich dagegen verwahren und sorgsamst davor schützen". Und Prof. Dr. *Herzog* in München meint in der Vorrede zur bayrischen Agende: Die unpassenden, zum Teil ganz unkirchlichen Melodien zum Segen und zu den Einsetzungsworten aus neuerer Zeit mit meist modernen künstlichen Harmonien müssen, wo sie im Gebrauch sind, mit aller Energie beseitigt werden.

Ich lasse zu dieser Frage die Erfahrung reden. In den Coburg-Gothaischen Kirchen wird der Segen nach einer altkirchlichen Melodie gesungen, die eine ziemlich moderne Orgelbegleitung hat, so modern, daß ein Beurteiler unseres Choralbuchs, Prof. *A. von Jan* in Straßburg, ganz ratlos vor ihr stand, wie er seinerzeit schrieb. Wir — die Herausgeber des Choralbuchs — haben uns trotzdem nicht entschließen können, diese Begleitung — welche wir aus früheren Auflagen übernommen haben — zu opfern, aus dem einfachen Grunde, weil sie durch Jahrzehnte ihre Existenzberechtigung nachgewiesen hat. Allgemein findet man sie außerordentlich stimmungsvoll und ist der Meinung, daß sie den Gesang besser trägt, als die Dreiklänge, welche altkirchliche Kunst ihr gegeben.

Damit will ich aber nicht gesagt haben, daß der Altargesang modernisiert werden müsse. Als Begleitung hat er gewöhnlich im strengen Stil Tonika-Dominant- und Unterdominantdreiklänge. Sind diese überhaupt unmodern? Dann ist auch Liszt unmodern. Auch Richard Strauß und Max Reger benutzen sie tausendfach, und wenn einer dieser beiden beauftragt würde, den Altargesang mit einer Begleitung zu versehen, er würde vielleicht auch nur einfache Grund-Dreiklänge wählen. Denn die moderne Musik besteht doch nicht etwa darin, daß nur übermäßige, verminderte und doppelt verminderte Dreiklänge, große und verminderte Septimen-, Nonen- und Dezimenaccorde gebraucht werden. Der Unterschied gegen früher besteht darin, daß heute gewisse Accordverbindungen Allgemeingut geworden sind, die frühere kaum zu schreiben wagten. Die Grunddreiklänge unserer Musik — die uns ja die Natur selbst vorsingt — werden trotzdem immer modern bleiben, solange es eine harmonische Musik gibt. Und so haben wir auch nicht nötig, auf neue Harmonisierung des Altargesangs zu dringen, da die altkirchliche sich ganz gut mit modernen Chorgesängen und Orgelstücken verträgt. Aber eben so wenig haben wir ein Recht, jede Neuerung — etwa wie die in unserm Choralbuche — zu verwerfen.

Die Frage liegt nun nahe: Wie steht es mit der Einheitlichkeit in der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste, wenn die alten Meister und ihre Gefolgschaft nicht mehr allein herrschen, sondern verschiedene Stilarten zugelassen werden? Wir werden diese Frage am besten beantworten, wenn wir an die katholische Messe denken, von der ja unsere Liturgie ihren Ursprung herleitet. In ihr haben wir ein vollkommenes einheitliches Kunstwerk von höchster Wirkungsfähigkeit auf das menschliche Gemüt. Auch sie enthält die verschiedensten Stilgattungen. Es gibt Kultusmessen im Palestrinastil, solche von Mozart und Haydn und solche aus der neuesten Zeit mit modernen Mitteln geschrieben. Natürlich werden sie nicht miteinander vermengt. Heute wird eben eine Messe von Palestrina, morgen von Rheinberger, übermorgen von einem

anderen gesungen: immer kommt nur ein Komponist zu Wort oder besser gesagt zu Ton. Dahin müssen auch wir streben: Die Einheit des evangelischen Gottesdienstes wird erst vollkommen sein, wenn ein Meister sämtliche Stücke komponiert und harmonisiert. Ich denke dabei zunächst an Festgottesdienste und an Kirchen mit leistungsfähigen Chören und mit einem guten Orchester. Der Festgottesdienst bei Gelegenheit der Thronbesteigung des Herzogs Karl Eduard von Coburg und Gotha bestand in seinem musikalischen Teile aus einem Festpräludium für Orgel und Orchester über „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut", komponiert vom Hoforganisten, aus dem entsprechenden Choral mit Posaunenbegleitung nach der Harmonisierung des Gothaischen Choralbuches, einem achtstimmigen Gloria patri von Mendelssohn, einem „Herr erbarme dich" und „Halleluja" von Robert Franz, einer größeren Komposition für Chor und Orchester von Baerenfels über die Worte des Vaterunser, dem Hauptliede in der Harmonisierung des genannten Choralbuchs, ferner aus dem altniederländischen Dankgebet in der Bearbeitung von Kremser, dem altkirchlichen Tedeum im Tonsatze von Seth Calvisius und einigen altkirchlichen Responsorien. Ein buntes Bild, bei dem der feine ästhetische Sinn nicht voll auf seine Rechnung kommt. Die Ordnung des Festgottesdienstes zur 350jährigen Jubelfeier der Universität Jena zeigte eine ähnliche Buntscheckigkeit. Und doch hatte man dort Max Reger für die Komposition der Festmotette gewonnen. Hätte es da nicht nahe gelegen, diesen jungen bedeutenden Meister alle Chorstücke komponieren und harmonisieren zu lassen? Es konnte dadurch von der berühmten Universität eine Anregung ausgehen, die mancher anderen auf wissenschaftlichem Gebiete die Wage gehalten hätte. Diese schöne Gelegenheit ist ungenutzt vorüber gegangen, aber unser Ziel muß bleiben: musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste aus einer Feder. Daß diese Feder eine berufene sein muß, ist selbstverständlich. Ich will durchaus nicht jedem Kirchenmusiker Anregung gegeben haben, ganze Festgottesdienste zu komponieren. Unter einem Wust von minderwertigen Messenkompositionen leidet — trotz ihres Katalogs — die katholische Kirche. Ehe mit solchen Erzeugnissen die Kirchen überschwemmt werden, ist es besser, Kompositionen verschiedener Meister in ein und demselben Gottesdienst zur Aufführung zu bringen. Es ist nicht nötig, daß solche Gottesdienste musikalisch stillos sind. So gut wie wir Konzertprogramme von Werken verschiedener Meister aufstellen können, die durchaus stilvoll sind, so gut läßt sich natürlich auch die Gottesdienstmusik von verschiedenen Tonsetzern stilvoll gestalten. An den Geschmack und die Einsicht des Geistlichen, des Kantors und Organisten werden freilich bedeutende Anforderungen gestellt. Hat der Geistliche seine Liedwahl getroffen, so haben Chorleiter und Organist die schwierige Aufgabe, ihre Kunst so in den Dienst der Kirche zu stellen, daß der Gottesdienst zum einheitlichen Kunstwerk wird. Die Aufgabe des Chorleiters ist besonders schwer. Da wir keine Definition vom Kirchenstil geben können, so ist seinem Geschmacke der weiteste Spielraum gelassen. Soll seine Darbietung nicht den Gesamteindruck stören, so muß sie mehr auf die Seele als auf die Sinne wirken, sie muß sich organisch der Liturgie einfügen, d. h. mit ihrem Text sich dem vorhergehenden anpassen und nicht durch übermäßige Länge das Ebenmaß der Teile stören. Wo das Kantoren- und Organistenamt in einer Person vereinigt ist, wird sich leicht eine Übereinstimmung in Bezug auf den Stil der Chorkomposition und der Choralbearbeitung für den Gemeindegesang herbeiführen lassen, wo das nicht der Fall ist, werden sich dieser Übereinstimmung erhebliche Schwierigkeiten in den Weg stellen. Jedenfalls ist der Organist für die einheitliche Gestaltung des Gottesdienstes nicht minder verantwortlich als der Chorleiter. Da an vielen Sonntagen überhaupt kein Chorgesang aufgeführt wird, so hat er an diesen fast allein die Verantwortung für die musikalische Gestaltung. Das Präludium muß zu der Harmonisation des ihm folgenden Chorals eine gewisse Stilverwandtschaft haben. Ein hochmodernes Vorspiel erscheint wenig passend für einen Choral mit nur ganz allgemein gehaltenen neutralen Akkordfolgen, und umgekehrt darf auf ein Präludium mit einem Allerweltsgesicht keine Choralbearbeitung mit scharfem Ausdruck folgen. Mehr noch als in den Präludien kann der Organist in den Ausweichungen, ferner bei den Überleitungen von einer Choralstrophe zur andern und bei den Schlußverlängerungen sein gutes Stilgefühl betätigen. Im Postludium, während dessen die Gemeinde die Kirche verläßt, herrscht allgemein größere Freiheit des Stils, aber es zum Kehraus zu machen, ist ebenso geschmacklos als mit einem Virtuosenstück das Erstaunen einiger Gemeindeglieder hervorrufen zu wollen.

Damit bin ich am Ende meiner Betrachtung. Sie läuft auf eine Erweiterung des Begriffes Kirchenmusik hinaus. Diese Erweiterung nimmt ihren Ausgangspunkt von Joh. Seb. Bach. Er ist der Vollender des alten Stils und zugleich der Eroberer einer neuen Welt, die seitdem von unsern Klassikern sowohl als von den Modernen und Modernsten bebaut wurde, und deren Gaben noch lange nicht erschöpft sind. Ich glaube nicht daran, daß Bachs Kantaten jemals in jedem Dörfchen erklingen werden, wie Bachfanatiker verlangen, ich glaube auch nicht, daß Bach jemals ganz dem Volke gehören wird, aber ein gründliches Bachstudium der führenden Geister wird jene Fesseln abwerfen helfen,

mit denen kirchliche und kirchenmusikalische Engherzigkeit das musikalische Schaffen eingeengt hat, so daß in Zukunft die Losung heißen kann: Bahn frei für die modernen Meister, deren Werke sich nicht vom Gesichtspunkte der a cappella-Meister des 16. Jahrhunderts beurteilen lassen.

Lose Blätter.

Wie stellt sich Felix Mendelssohn-Bartholdi zu den Musikverhältnissen seiner Zeit? [1])

Von Rich. Noatzsch.

Wenn man heutzutage mit Wort und Tat für F. Mendelssohn und seine Werke eintritt, so kann es geschehen, dafs man von einer gewissen Richtung der Kritik und der Musikwissenschaft zu den rückständigen Musikern gerechnet wird. Kaum 60 Jahre nach dem Tode dieses Meisters ist es leider schon soweit gekommen, dafs man vielfach mit Achselzucken über seine Werke weggeht. Läfst man Schumann wenigstens mit den Schöpfungen seiner letzten Lebensperiode gelten, so möchte man Mendelssohn am liebsten ganz aus der musikgeschichtlichen Entwicklung ausschalten. Der Grund für diese Mifsachtung auch der bedeutendsten Komponisten der Nachromantik liegt in der ungünstigen Stellung, welche diesen von der Geschichte der Entwicklung der musikalischen Komposition angewiesen worden ist. Auch in der Kunst hat das alte Naturgesetz Gültigkeit, nach welchem auf einen Wellenberg ein Wellental folgt. In der Musikgeschichte der letzten hundert Jahre haben wir die Aufeinanderfolge von zwei ganz besonders hohen Wellenbergen zu verzeichnen: die Zeiten der Klassiker ums Jahr 1800 und die der Programmmusiker ums Jahr 1900. Für alle die Komponisten, die gleichsam das flache Tal zwischen diesen beiden grofsen Epochen ausfüllen, liegen die Verhältnisse ganz besonders ungünstig. Grofsangelegte, tiefdurchdachte und mustergültige Werke waren bereits auf allen Gebieten der musikalischen Darstellung geschaffen, ein Schöpfen aus dem Vollen war also den Nachromantikern nicht mehr möglich. Die vorhandenen Kunstwerke wiederum boten der Kritik nur zu handgreifliche Vergleiche, um über neugeschaffene absprechende Urteile zu fällen. Diese Gesichtspunkte sind bei Beurteilung der Wichtigkeit der Nachromantik für die Entwicklung der Tonkunst auf jeden Fall im Auge zu behalten. Man wird dann nicht zu einer Überschätzung dieser Meister kommen, wie sie ohne Zweifel eine Zeitlang bestand, man wird sich dann aber auch vor einer Unterschätzung hüten müssen, wie sie gegenwärtig, man möchte sagen zum guten musikalischen Tone gehört. Will man den Einflufs z. B. F. Mendelssohns auf die Musikentwicklung seiner Zeit in objektiver Weise beurteilen, so mufs man seine Werke mit den zu seiner Zeit herrschenden Kunstrichtungen vergleichen.

Da liegt zunächst die Frage nahe: Wie waren die Musikverhältnisse zu Anfang des vorigen Jahrhunderts?

Beginnen wir mit dem Ältesten und Ehrwürdigsten, mit der Kirchenmusik. Es lag im ganzen Zuge der damaligen Zeit, dafs sich die kirchenmusikalische Komposition nicht auf der Höhe erhalten konnte, auf welche sie von Bach und Händel gestellt worden war. Ein neuer Weltzustand war im Werden begriffen. Der Rationalismus rüttelte mit kräftiger Hand an der alten Einheit zwischen Himmel und Erde; Rousseau predigte das Evangelium der Natur, und obwohl Schleiermacher sich bemühte, seine Mitmenschen zu einer gemütvollen religiösen Anschauung zurückzuführen, so war doch ein gedeihlicher Boden für die kirchliche Musik nicht mehr in dem Mafse vorhanden, wie früher. Es ist ganz selbstverständlich, dafs Haydn, Mozart und Beethoven auch für die Kirche Geniales leisteten. Haydn, obwohl persönlich kindlich fromm, konnte in seinen Messen einen bis dahin für diese Zwecke unbekannten sinnlichen und aufklärenden Zug nicht verleugnen. Ambros sagt in seinen „Kulturhistorischen Bildern“ von ihm: „Dafs es unter Mozarts Messen einige Knabenarbeiten und Apogryphe gibt, ist gewifs; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes Joseph Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat dies schon zu Haydns Lebzeiten (Fürstbischof von Hohenwart verbot deren Aufführung in Wien) Anstofs erregt. Die Antwort des frommen Greises an Carpani: Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freude und da hüpfe denn seine Musik mit — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Komponisten zu versöhnen.“ Auch Mozart vermochte nicht, die stark ausgeprägte Subjektivität auch in seiner kirchlichen Musik mit dem von der Kirche geforderten objektiven Kirchenstile in volle Übereinstimmung zu bringen; selbst in seinem einzig schönen „Requiem“ gelang ihm dies nicht. Obgleich er und alle die vielen Nachfolger, die sich in bezug auf kirchliche Komposition an ihn anschlossen, der Kirchenmusik wieder einen genialen Aufschwung verliehen, so weisen doch ihre Kompositionen einen der kirchlichen Musik ursprünglich fremden Zug insofern auf, als sie die wogende weltliche Leidenschaft in den stillen Frieden des Gotteshauses trugen. (Siehe hierzu Beethovens Kirchenmusiken!) Als sich die Kirche gegen eine Weiterentwicklung der kirchlichen Tonkunst nach

[1]) Nachstehende Arbeit bildete den Mittelpunkt eines »Mendelssohn-Abends«, der am 26. März 1908 im Kgl. Lehrerseminar II zu Annaberg i. S. unter Zugrundelegung folgenden Programms stattfand:

I. Drei Lieder für gemischten Chor a cappella:
   a) Die Primel —
   b) Ihr Vögel in der Bäume —
   c) O Täler weit —
II. Ouverture zu „Ruy Blas“ für Klavier zu vier Händen.
III. „Nun bricht aus allen Zweigen“ — Lied für Tenor mit Klavierbegleitung.
IV. Vortrag: „Wie stellt sich F. Mendelssohn-B. zu den Musikverhältnissen seiner Zeit?“
V. „So ihr mich von ganzem Herzen suchet“ — Arie für Tenor aus „Elias“.
VI. Präludium in G für Orgel.
VII. Drei Sätze mit Klavierbegleitung aus Psalm 95.
   a) Tenorsolo und Chor: „Kommt, laßt uns anbeten —“
   b) Duett für Sopran und Tenor: „Denn in seiner Hand —“
   c) Tenorsolo und Chor: „Denn sein ist das Meer —“

dieser Seite hin verwahrte, erfolgte der Verfall der kirchlichen Komposition in ganz rapider Weise. Sie wurde zum Tummelplatz für die Schulweisheit der Tonsetzer, die sich vielleicht auf anderen musikalischen Gebieten erfolglos bemüht hatten und nun hinter das kirchliche Bollwerk flüchteten, das ihnen Schutz vor einem öffentlichen, allgemeinen Urteil des grofsen Publikums gewährte. Als sich dazu auch noch äufsere Einflüsse auf den inneren Kunstcharakter der kirchlichen Tonkunst geltend machten, die sich nicht nur auf Form und Inhalt, sondern sogar auf den Umfang der Werke bezogen, da war es mit der Begeisterung der Tonsetzer für die kirchliche Kunst vorüber. Es entstand in der Folgezeit jene Unmasse von hausbackenen kirchlichen Kompositionen, welche allein die praktische Zweckmäfsigkeit im Auge hatten und die sich auch in unserer Zeit noch so aufserordentlich breit machen.

Befindet sich in dem in Frage stehenden Zeitraum die kirchliche Tonkunst auf einer stark absteigenden Linie, so ist an der Instrumentalmusik das gerade Gegenteil zu konstatieren. Hier ist es Mozart gewesen, der die vor ihm vorhandenen Kräfte und Ansätze zu ihrer Weiterentwicklung mit glücklichem Griffe zusammenfafste und aus ihnen die Grundlagen für unsere moderne Instrumental-Universalmonarchie schuf, der wir nicht zuletzt die Weltherrschaft unsrer deutschen Tonkunst verdanken. Das Werk, welches Haydn begonnen und Mozart fortgeführt hat, wurde durch Beethoven gekrönt. Er baute seine grofsen Instrumentalkompositionen nach dem Grundsatze „Musik mufs dem Manne Feuer aus der Seele schlagen, Rührung geziemt nur den Weibern!" zu grofsen Seelengemälden aus, die das Höchste darstellen, was bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Dadurch sicherte er dieser wichtigsten Gattung in der Tonkunst das Übergewicht in Gegenwart und Zukunft.

Ähnlich wie die Instrumentalmusik stellt sich die Entwicklung der Oper in dem in Frage stehenden Zeitraume dar. Auch hier ist es Mozart gewesen, der die vorhandenen, aber zersplitterten Kräfte mit glücklicher Hand vereinigte, der das melodische Element der italienischen, das rhythmische der französischen und das polyphone der deutschen Oper zu einem Ganzen verschmolz, dem er klassische Form, klassischen Inhalt und gleichzeitig scharfe Charakterzeichnung verlieh. Auf diesem Gebiete ist er unerreicht; selbst Beethoven ragt nicht an ihn heran. Die Entwicklung der reinen Instrumentalmusik gestattete Mozart, dafs er in der Oper dem Orchester eine selbständige Stellung verleihen konnte, so dafs dieses einen reich ausgestatteten Hintergrund für gesangliche und darstellerische Betätigung bildete. Wie so oft schon ein Nebenmerkmal eines Meisters, sei er Musiker, Maler, Dichter, Bildhauer oder Baumeister, von seinen Schülern zum Hauptmerkmal gestempelt worden ist, so auch hier. Es trat in Zukunft eine Umkehrung des Verhältnisses ein: der Hintergrund, das Orchester, wurde zur Hauptsache gemacht, die Singstimmen aber wurden zur Nebensache herabgedrückt. In musikalischer Hinsicht sind ja die Leistungen dieser Zeit auf diesem Gebiete immerhin noch vorzügliche; das Bewufstsein aber, dafs die Oper eine Vereinigung aller Künste sein soll, ist gänzlich abhanden gekommen. Erst Richard Wagner sollte hier Abhilfe schaffen.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, einen Blick auf die Vokalmusik zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu werfen. Die italienische Art der Liedkomposition für Sologesänge in der Oper war auch auf die reine Liedkomposition übertragen worden. Man räumte der Dichtung nicht den geringsten Einflufs auf die Melodiebildung ein; von einer Übereinstimmung zwischen Sprach- und Gesangsmelodie war nicht die Rede. Das gerade Gegenteil finden wir bei Schuberts Liedkompositionen. Er interpretiert durch seine Musik das Gedicht so prägnant, „dafs die Worte beinahe entbehrlich scheinen". (Riemann: „Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 131.) Dadurch aber, dafs Schubert den Anregungen, die er durch den Dichter für seine Komposition erhält, unumschränkte Einwirkung auf seine eigene Phantasie gestattet, werden selbst an seinen Meisterliedern charakteristische Merkmale erkennbar, die der Liedkomposition ursprünglich fremd sind. Das Chorlied, insonderheit das Männerchorlied, befand sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts noch im Jugendstadium der Entwicklung. Joseph Haydn (Quartetten), Mozart (Kanons), Beethoven („Bundeslied" und „Opferlied") hatten sich zwar schon mit ihm beschäftigt, den eigentlichen Männerchorklang finden aber erst Schubert und C. M. v. Weber. Dem Fortschritte folgt jedoch die Verflachung auf dem Fufse: Gottfried Weber, Romberg, Eberwein, Anacker, Berner u. a. schrieben nur für die augenblicklichen Tagesbedürfnisse.

Fassen wir in Kürze das Vorstehende noch einmal zusammen, so werden wir einen Überblick über den Stand der Musikverhältnisse zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bekommen: Die Kirchenmusik war von ihrer einstigen Höhe herabgesunken; ihre Werke können wir am besten mit dem Namen „hausbacken" bezeichnen. Die Instrumentalmusik hatte durch Beethoven ihr goldenes Zeitalter erreicht. Die Oper war, trotzdem Mozart das Vorzüglichste gerade auf diesem Gebiete geleistet hatte, gleich der Kirchenmusik zurückgegangen, da man in einseitiger Weise das Orchester bevorzugte. In der Vokalmusik machten sich zwei Richtungen geltend: die eine liebte reich ausgestattete Melodien ohne den Text zu beachten, die andere liefs die Phantasie des Dichters unumschränkt auf den Komponisten einwirken. Die Chorkompositionen konnten in der Folgezeit nicht auf der Höhe gehalten werden, auf welche sie von Schubert und Weber gestellt worden waren.

Wie stellt sich Mendelssohn zu den Musikverhältnissen, die er in dieser Zeit vorfand?

Mendelssohn, der nach jeder Seite hin feinsinnig und allseitig gebildete Mensch, war der Überzeugung, dafs nur im Anschlufs an das Vorhandene ein wahrer Fortschritt zu erzielen sei. Mit Begeisterung und Beharrlichkeit trat er deshalb für Händel und Bach ein. Und wenn er wirklich weiter nichts geleistet hätte, als dafs er es fertig brachte, Bachs „Matthäuspassion" zu neuem Leben zu erwecken (11. März 1829), so hätte er sich schon dadurch ein imposantes Denkmal für alle Zeiten gesetzt. Wenn wir jetzt sogar in aufserdeutschen Ländern (Frankreich) eine Bachbegeisterung in vollster Blüte stehen sehen, so ist dies im letzten Grunde unsers Meisters Verdienst. Trotz seines Eintretens für die Alten,. war Mendelssohn weit davon entfernt, ihre Werke zur strengsten Nachahmung zu empfehlen. In seinen grofsen Oratorien hat er gezeigt, wie er diesen Anschlufs verstanden wissen wollte. Hier ist er weder strenger Nachahmer grofser Vorbilder, noch aber auch unbedingter Neuerer. Der vorhandene Stil bleibt ihm Muster; von ihm schied er aus, was den Anschauungen

seiner Zeit und deutschem Empfinden nicht mehr entsprach. Die übrigen langen Vor-, Zwischen- und Nachspiele, die Koloraturen der Solisten und des Orchesters mufsten seiner reformatorischen Tätigkeit weichen. In seinem „Paulus" schuf er das Muster für die neue Gattung, das der Form nach auf die musikalischen Ausdrucksmittel zurückgeführt ist, die der Bildung der damaligen Zeit entsprachen, das zugleich dem Inhalte nach hoch über der hausbackenen Alltäglichkeit rationalistischer Weltanschauung steht. Einen Teil der kirchlichen Komposition hat Mendelssohn in ganz neue Bahnen gelenkt, das ist die Orgelmusik. Er hat nur drei Präludien mit Fugen und sechs Orgelsonaten geschrieben, wird also, was die Masse betrifft, von vielen Komponisten seiner Zeit übertroffen. Prüft man aber den Inhalt dieser Werke, so wird man finden, dafs diese weit über ihrer Zeit stehen. Mendelssohn rechnete mit den Fortschritten in der Orgelbaukunst und wendete deshalb Effekte an, die man bis dahin noch nicht kannte oder die mit Acht und Bann belegt waren. Mafsgebend ist mir für diese Erscheinung namentlich die sechste seiner Orgelsonaten, die sogenannte „Luthersonate", deren Wiedergabe wir uns wegen der Unzulänglichkeit der uns zur Verfügung stehenden Orgel leider versagen müssen. In der Orgelkomposition hat Mendelssohn die Entwicklung nicht nur fortgeführt; hier hat er neue Pfade betreten und ist dadurch ein Vater des modernen Orgelspiels geworden. Zur Kirchenmusik stellt er sich also so, dafs er nicht die ausgetretenen Pfade betrat, welche die meisten seiner Zeitgenossen durch ihren Anschlufs an die Wiener Schule gingen, sondern dafs er im Geiste Bachs und Händels der Kirchenmusik ein neuzeitliches Gepräge aufdrückte und damit diesem Zweige der Tonkunst einen neuen Aufschwung verlieh.

Wenden wir jetzt unsre Blicke auf Mendelssohns Instrumentalmusik. In dieser spielt das lokal-landschaftliche Kolorit eine ganz bedeutende Rolle. Es gelang dem Meister, grofse Naturbilder ohne Beihilfe von Poesie und Vokalmusik, also lediglich durch das Orchester mit greifbarer Deutlichkeit zu malen. Diese Naturschilderungen finden wir nicht nur in seinen Ouvertüren („Hebriden"), sie spielen selbst bis in seine Sinfonien hinein; hat doch die Sinfonie in A bereits zu Mendelssohns Lebzeiten zum Unterschied von ihrer Schwester in a, der „schottischen", den Namen der „italienischen" erhalten. Beide spiegeln die Reiseeindrücke in treffender Weise, welche der Komponist durch beide Länder empfing. Dafs Mendelssohn den verschiedensten Gestalten der Märchenwelt und dem Reiche der Nixen und Kobolde in seinen Werken Stimme verlieh, versteht sich bei ihm, dem Romantiker, von selbst. So Herrliches in dieser Beziehung seine „Walpurgisnacht", sein „Sommernachtstraum" und seine Ouverture zu „Melusine" bieten, so hat der Meister hier nicht neue Bahnen betreten, denn C. M. v. Weber ist auf diesem Gebiete sein Vorgänger. Ähnlich steht es mit dem Klavierliede, dem „Lied ohne Worte". Auch diese Gattung in der Komposition war bereits gegründet. Prinz Ferdinand von Preufsen und sein Hofmusikus Dussek, vor allen Dingen aber der bekannte Klaviervirtuos John Field hatten auf diesem Gebiete bereits gearbeitet. Die ersteren wandten dafür die feste, aber für diese Zwecke weniger ansprechende Form der Sonate an, während der letztere das Rondo zum Nokturno umgestaltete. Allen drei Komponisten ist aber jene Weichseligkeit, jene überschwängliche Gefühlsschwärmerei eigen, die nur zu leicht in weltschmerzliche Anwandlungen und in Blasiertheit umschlagen. Mendelssohn erweiterte in seinen Instrumentalliedern die Ausdrucksmöglichkeiten und die Charakteristik vorüberrauschender Tagesstimmungen in den knappen Liedformen, die er nach allen Seiten hin ausbaute. Welchen grofsen Einflufs gerade Mendelssohn durch diese Klavierlieder vor allen Dingen auf die Hausmusik gewonnen hat, beweist ein Blick auf die Literatur der Unterhaltungsmusik der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wenn dieser Einflufs mit der Zeit ein geradezu gefährlicher auch für die Gegenwart geworden ist, so trägt nicht Mendelssohn die Schuld; dafür sind seine Nachahmer verantwortlich, welche diese Gattung der Komposition nicht mit der Grazie und Feinheit zu behandeln wufsten, wie ihr Meister.

An dieser Stelle ist auch Mendelssohns Tätigkeit auf dramatischem Gebiete ins Auge zu fassen. Als Opernkomponist trat er zum ersten Male am 29. April 1827 mit „Die Hochzeit des Camacho" vor die Öffentlichkeit. Vor dem Ende dieser Uraufführung lief der Komponist davon; eine Wiederholung des Werkes fand nicht statt. Während seines ganzen Lebens hat zwar der Meister das Interesse für die dramatische Musik nicht verloren, wir sehen ihn unausgesetzt auf der Suche nach einem passenden Textbuch. Da er ein solches nicht fand, ist es zu einer gröfseren Arbeit auf diesem Gebiete nicht wieder gekommen. Seine spätere Schöpfung, die „Loreley", blieb Fragment. Auch aus diesem Bruchstücke läfst sich nicht erkennen, was er unter günstigen Verhältnissen in der dramatischen Musik geleistet haben würde. Es scheint aber sicher zu sein, dafs er hier neue Bahnen nicht betreten haben würde.

Bei seinen Liedkompositionen schliefst sich Mendelssohn an Zelter, Berger und Schubert an; auch er sucht den rechten Ausdruck für diese seine Komposition durch Beobachtung der im Texte liegenden Sprachmelodie zu finden. Freilich geht er dabei nicht wie Schubert ganz und gar im Dichter auf, läfst sich vielmehr durch diesen anregen, räumt aber daneben den Alten und den Klassikern Einflufs auf seine Komposition ein. Durch seine Lieder gewann Mendelssohn einen grofsen Einflufs auf seine Zeit, und wenn dieser auch gegenwärtig fast völlig geschwunden zu sein scheint, so werden sie doch für alle Zeiten kulturgeschichtliche Bedeutung behalten. Mendelssohn brachte auch den Chorgesang wieder zu hoher Blüte. („Vierstimmige Lieder im Freien zu singen.") Selbst die Komposition für Männerchor suchte er in höhere Bahnen zu leiten; dafs ihm dies nicht gelang, ist nicht seine Schuld. Seine Lieder für Männerchor müfsten Vorbilder für diese Gattung sein; dafs sie es vielfach nicht sind, gereicht dem Männergesange nicht zum Segen.

Von ganz besonderer Bedeutung für die Musikverhältnisse unseres Sachsenlandes wurde Mendelssohn durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums und durch die Übernahme der Direktion der Gewandhauskonzerte. Die letzteren bestanden zwar schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts unter dem Namen „Grofse Konzerte", Weltruhm haben sie aber erst erlangt, seit Mendelssohn an die Spitze derselben trat.

So steht Mendelssohn als der Komponist da, der mit Ausnahme der dramatischen Musikgattung auf allen Gebieten der musikalischen Darstellung in hervorragender Weise gearbeitet hat. Der Kirchenmusik gab er ein neuzeitliches Gepräge und verlieh ihr dadurch einen be-

deutenden Aufschwung. Die Instrumentalmusik verdankt ihm das landschaftliche Kolorit und ausgeprägte romantische Züge. In der Vokalkomposition erkennt er die Gleichberechtigung zwischen Dichtung und Musik an; den Chorgesang verhilft er zur Blüte. Alle diese Verdienste werden unserm Meister weder durch die Kritik, noch durch die Musikwissenschaft abgestritten werden können.

Der Berliner Volkschor.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

An den Schicksalen und Erfolgen des „Berliner Volkschores" zeigen sich Freud und Leid, Gunst und Ungunst für volkstümliche Musikbildung und Musikpflege in recht deutlicher und interessanter Weise. Seit 1904 bestehend, hat der Chor sofort mit auffallend tüchtigen und bald anerkannten Produktionen eingesetzt. Sein jetziger vierter Jahresbericht gibt eine wertvolle Übersicht, doch auch einen Einblick in die eigentümlichen Schwierigkeiten gerade der Berliner Bemühungen. In Dresden hat die Volks-Singakademie eine weit höhere Ausdehnung erreicht, und Wien folgt mit besten Aussichten nach: allerdings kommen in beiden Städten äufsere Verhältnisse und höhere Hilfe den dortigen Volkschören weit günstiger entgegen, als dies in Berlin der Fall ist.

Hier sind die singenden und die zuhörenden Chormitglieder zusammengenommen bis jetzt auf nicht mehr als ungefähr 350 angewachsen. Die zuhörenden Mitglieder nehmen an Zahl lebhafter zu, als die singenden, die bis jetzt nur 220 betragen. Im ersten Chorkonzerte, vom 28. November 1904, waren 170 Sänger tätig; von ihnen sind jetzt nur mehr 43 vorhanden.

Ersichtlich ist also das Interesse für das Hören gröfser, als für das eigene Mittun. Dazu kommt ein gar häufiger Wechsel des Bestandes, zumal infolge von wirtschaftlichen Verhältnissen (obwohl arbeitslosen wie erkrankten Mitgliedern der Beitrag erlassen wird) und nicht wenig auch infolge der Enttäuschung darüber, dafs in der Chorvereinigung nur künstlerische, keine gesellschaftlichen Tendenzen, die sonst bekanntlich Sangesfreudigkeit lebhaft unterstützen, gepflegt werden.

Auch eine gewisse Abneigung gegen Frauenstimmen und also gegen gemischten Chor macht sich bei den Männern geltend, denen ja der blofse Männergesang begreiflicherweise sehr nahe liegt. Auch ein Überwiegen des Materiales an Bässen über das an Tenoren hemmt die Wirksamkeit des Chores und beeinträchtigt den sonst bereits auf eine beträchtliche Höhe gesteigerten Wohlklang des Chores.

Allwöchentlich findet eine Probe statt; dazu kommt seit 1907 ein theoretischer Unterricht, von dem gehofft wird, dafs er bald die vorgeschritteneren Mitglieder zu einem a cappella-Chor führen werde. Auch die Chorbibliothek darf nicht vergessen werden; bereits im Anfang war für sie so gesorgt worden, dafs sie nun eine gewisse Bedeutung innerhalb des kleinen Kranzes der deutschen Musikbibliotheken besitzt.

Eine ganz besonders zweckmäfsige und anscheinend erfolgreiche Einrichtung sind die den meisten Konzerten vorangehenden „Einführungsabende". Hier wird durch Vorträge für ein näheres Verständnis der bevorstehenden Produktionen gesorgt; und seit 1907 wurden zahlreiche Solokünstler auch zu diesen intimeren Abenden (die sowohl für die Mitglieder wie auch für die Besucher des bevorstehenden Konzertes eintrittsfrei sind) zugezogen. Schreiber dieses hat namentlich an die bei diesen Abenden aufgebotenen Bemühungen eine erfreuliche Erinnerung. So wurden einmal beispielsweise die verschiedenen Orchesterinstrumente vorgeführt und soweit erläutert, dafs in den Hörern die Fähigkeit zum Heraushören der Klangfarben aus dem Orchester sich entfalten kann.

Im allgemeinen fanden die Konzerte bald einen reichlichen Besuch; die Gesamtzahl der Besucher stieg von 8000 im ersten Jahre (1904/05) auf 12000 im zweiten, auf 14000 im dritten, auf 15800 im vierten Jahre. Die Beliebtheit des Chores zeigt sich auch in zahlreichen Bitten um Mitwirkung bei anderen Gelegenheiten; doch konnte der mit den eigenen Übungen genügend beschäftigte Chor nur in zwei Ausnahmefällen solchen Bitten entsprechen.

Viel Mammon schaut freilich noch nicht heraus. Jedes Mitglied zahlt monatlich 50 Pf. und bekommt dafür an Vergünstigungen nicht nur freien Zutritt zu sämtlichen Veranstaltungen des Chores, sondern auch erleichterten Zutritt zu zahlreichen künstlerischen Konzerten Berlins. Einiges Defizit der grofsen Konzerte mufs freilich aus der Kasse der Vereinigung selbst gedeckt werden. Jedenfalls aber ist schon der Zulauf zu den Konzerten des Chores überraschend grofs geworden. Ein Riesensaal (meist „Neue Welt") füllt sich fast jedesmal vollständig; und dies wird erreicht, ohne dafs die Billette (50 Pf. und mit Garderobe wie Programm 70 Pf.) in eigentlich öffentlicher Weise verkauft werden. Der Vertrieb findet in der Hauptsache direkt durch persönliche Bemühungen in Arbeiterkreisen statt.

Mit Recht werden die Chorproduktionen durch das Auftreten von Solisten ergänzt; und es ist wirklich eine Freude, zu sehen, welche glückliche Auswahl und welche freudige Mitwirkung trotz geringer Mittel für Honorare erreicht werden. Das allererste Konzert der Vereinigung, am 16. Oktober 1904, war ein Liederabend, gewidmet Hugo Wolf. Es folgten analoge Abende für Karl Loewe, für Haydn, für Richard Straufs (zwei), für Franz Schubert, für die „Neudeutsche Schule" (Franz Liszt); dazu ein Kammermusikabend des Joachim-Quartettes und eine heitere Veranstaltung mit Sven Scholander. Im jetzigen, fünften Jahre gab es einen Brahms-Abend und wird es wiederum einen Scholander-Abend geben.

Die Hauptsache, die Chorproduktionen, waren folgende. Begonnen wurde (Ende 1904) mit einer zweimaligen Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri"; fortgesetzt wurde mit einer Doppelaufführung von Haydns „Jahreszeiten"; weiterhin kamen: die Chor-Fantasie von Beethoven (mit Orchesterstücken desselben Komponisten), der „Judas Maccabäus" von Händel in der Neugestaltung durch Friedrich Chrysander (zweimal), die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn (mit Orchesterstücken desselben), „Die Schöpfung" von Haydn und eine gröfsere Auslese aus Wagners „Lohengrin" und „Tannhäuser". Der fünfte Jahrgang wiederholte die „Jahreszeiten" und wird im März 1909 eine Aufgabe zu erfüllen suchen, „die zu den schwierigsten der ganzen älteren Chorliteratur gehört", d. i.: „Acis und Galatea" von Händel und „Der zufriedengestellte Aeolus" von Bach. Für das sechste Jahr (1909/10) sind aufser einem Solistenkonzert geplant: „Samson" von Händel, sodann ein Beethoven-Abend, der die Neunte und dazu das Violin-

konzert bringen soll, und ein Wagner-Abend mit Bruchstücken aus den „Meistersingern“.

So wenig innerhalb der Tätigkeit einer solchen Vereinigung das Persönliche eine Rolle spielen darf, so offen mufs doch der Referent darauf hinweisen, dafs hier hauptsächlich die Schöpfung eines einzelnen Mannes vorliegt, der von Anfang an mit einer wirklich bewunderungswürdigen Hingabe die Sache geschaffen und sie unermüdlich immer höher und höher gebracht hat. Was Dr. *Ernst Zander* dabei zu leisten hatte, läfst sich auch aus der Ferne recht gut vermuten, wenn man daran denkt, dafs einer solchen Vereinigung lange nicht die materiellen und sonstigen äufseren Mittel, noch weniger aber die künstlerischen Mittel zur Verfügung stehen, durch welche sonstige Vereinigungen dieser Art ihre Erfolge gewinnen. Namentlich der Mangel eines Orchesters, das dem Range der Solisten gleichkommen würde, sowie die Notwendigkeit, ohne genügende Gesamtproben auszukommen, ist für die führenden Kräfte eine schwere Last. Um so lebhafter wünschen wir ihnen, dafs all diese Bemühungen mindestens durch stärkere aktive Beteiligung gekrönt werden.

---

9. Rheinisch-Westfälischer Organistentag zu Hagen i. W. am 27. und 28. Dezember 1908.

Von H. Oehlerking, Elberfeld.

Der vor 9 Jahren gegründete, inzwischen auf 230 Mitglieder angewachsene Verein evangelischer Organisten in Rheinland und Westfalen hielt seine letzte Tagung unter Leitung des ersten Vorsitzenden, Königl. Musikdirektors *H. Beckmann*-Essen, in Hagen i. W. ab. Trotz grimmigster Kälte erfreute sich die Versammlung eines guten Besuches aus allen Gegenden beider Provinzen. Ein trefflich vorbereitetes und würdig ausgeführtes Weihnachtskonzert in der Johanniskirche leitete die Verhandlungen stimmungsvoll ein. Vorträge auf der Orgel seitens des Organisten *Deimann* Hagen, *Reifenrath*-Gevelsberg, *Heinemann*-Essen (Weihnachtsfantasie von Rudnick, Orgelfantasie über „Vom Himmel hoch“ von Franke, F dur-Toccata von S. Bach), der von Herrn *Paasch*-Elberfeld mit edler Tongebung und meisterhafter Technik gespielten Vioala alta (Sarabande D dur, Andante C dur von Bach, Gebet Es dur von Kistler, Arie in Es dur von Ph. Scharwenka) sowie von Fräulein *E. Stern*-Essen zart und innig gesungenen und von Herrn *G. Beckmann* dezent begleiteten Weihnachtslieder (aus dem 14. und 17. Jahrhundert. Weihnachtsspruch von R. Radecke, die Hirten von P. Cornelius) predigten in anschaulicher und dramatisch steigernder Weise einer andächtig lauschenden und sich sichtbarlich erbauenden Gemeinde die grofse Liebe Gottes, die sich durch die Menschwerdung seines Sohnes geoffenbaret hat.

Am Hauptversammlungstage stattete der Vorsitzende eingehend Bericht ab über die in Berlin Anfang Oktober 1908 erzielte Gründung des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Preufsens unter einstweiligem Vorsitz des Professors *Kawerau*-Berlin. Sämtliche Provinzen sind nunmehr dem Verbande angeschlossen. Ohne feste Organisation sind noch die süddeutschen Staaten. Hoffentlich kommt bald ein allgemeiner Zusammenschlufs zustande, was im Interesse der sozialen Verbesserung des Organistenstandes sehr zu wünschen wäre. Der Austausch von Erfahrungen über Gehaltsaufbesserungen, Pensionsverhältnisse lieferte neben recht traurigen Zuständen auch manch erfreuliches Bild. Das Anschreiben des Vorstandes an die Presbyterien und hiermit Hand in Hand gehend die Einzelarbeit der Organisten hat gute Früchte getragen: nicht nur ist das Grundgehalt erhöht worden, auch Alterszulageklassen sind eingerichtet und die dienstlichen Obliegenheiten geregelt worden. Elberfeld z. B. gibt den lutherischen Organisten ein Anfangsgehalt (nach fester Anstellung) von 600 M, 5 Zulagen à 40 M, Höchstgehalt 800 M. Für jede Trauung erhält der Organist für die Bedienung der Orgel eine Gebühr von 10 M. — Der Antrag, den Jahresbeitrag von 1 M auf 2 M zu erhöhen, um insbesondere die Propaganda noch umfassender und wirksamer betreiben zu können, fand fast allseitigen Beifall. Auch wurde die Anregung zur Bildung eines Prefsbüros, das sich die Aufgabe stellt, weitere, vor allem kirchlich interessierte Kreise mit den Absichten und berechtigten Forderungen des Organistenvereins bekannt zu machen und zu befreunden, freudig aufgenommen und bereitwilligst in die Wege geleitet. — Reichen Beifall erntete der Festredner, Rektor *Grofse*-Weischede-Bochum mit seinem Vortrage: „Das Konzertprogramm“. Auf allgemeinen Wunsch der Versammlung wird derselbe demnächst buchhändlerisch veröffentlicht werden. — Zum Schlufs vereinigten sich die Teihnehmer zum gemeinsamen Mahl. Nächstjähriger Versammlungsort wird Elberfeld sein.

Unmusikalische Haus- und Lebensregeln.

Als Ersatz für die veralteten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ *Robert Schumanns.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

IV. Gesang (Schluß).

Singe, auch wem kein Gesang gegeben!



V. Unterricht und Studium.

Der beste Lehrer ist der, welcher genau 60 Minuten dableibt.

* * *

Bezahlt wird er im nächsten Jahre.

* * *

Der Vortrag kommt später.

* * *

Begeisterung ist Sache des Dilettanten.

* * *

Wenn eine Stelle nicht „geht“, wird das ganze Stück so oft gespielt, bis sie geht. Geht sie, wie sehr häufig vorkommt, das nächste Mal wieder nicht, so war das ganze Stück nicht oft genug gespielt worden.

* * *

Beim Üben kommt alles auf die Zahl der Stunden an, die täglich darauf verwendet werden.

* * *

Zum Singenlernen braucht man ein ganzes Jahr, zum Violinlernen zwei bis drei, zum Klavierlernen drei bis vier.

* * *

Die Notenhefte legt man entweder aufs Klavier oder auf die Sitzfläche.

* * *

Im Klavierunterrichte gilt es vor allem, das Handgelenk zu lockern, da diese bekanntlich bei allen Menschen von Haus aus starr ist.

* * *

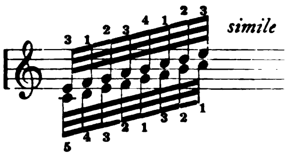
Das Tagewerk des Klavierspielers beginnt mit der Cdur-Skala in Terzen und schliefst mit Chopin.

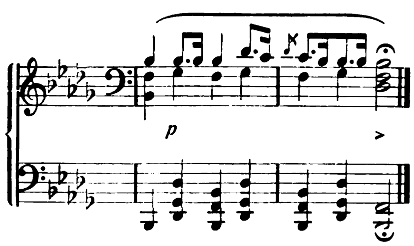
* * *

Die Musik ist mit allen anderen menschlichen Dingen so wenig vergleichbar, dafs der Musiker lediglich einer musikalischen Bildung bedarf.

* * *

Die Kunst läfst sich weder lernen noch lehren.





Vom Halleschen Stadtsingechor.

Von einem seltenen Jubiläum ist zu berichten. Unser altehrwürdiger Stadtsingechor, ein gemischtchöriges Institut nach Art des Leipziger Thomanerchores und des Dresdener Kreuzkirchenchores, konnte jüngst seine 100jährige Zugehörigkeit zu den Franckischen Stiftungen, aus deren Latina- bezw. Oberrealschülern er sich rekrutiert, festlich begehen. Seine Geschichte, die Oberlehrer *Kohlmann*-Elberfeld, ein ehemaliger Chorschüler, in längerer Abhandlung beleuchtet und demnächst erscheinen lassen wird, reicht bis zum Jahre 1565 zurück, in welchem Jahre hier das Lutherische Gymnasium begründet wurde und damit der Singechor, der lange Zeit den Bedarf der Bürgerschaft an geistlicher und weltlicher Musik bestritt. Das Jahr 1808 brachte dann dem Chore seine Angliederung an die berühmten Stiftungen, unter deren Oberleitung er heute noch steht und eine ungemein reiche und vielseitige Betätigung entfaltet. Seine regelmäfsige Beschäftigung findet er in der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste an St. Marien, St. Ulrich, St. Moritz, in der Veranstaltung von Konzerten hier und auswärts, in der Mitwirkung bei Trauerfeiern und, weil ihm im Gegensatze zu den Thomanern und dem Dresdener Kreuzkirchenchore der nötige materielle Hinterhalt fehlt, leider auch in der Ausführung von Strafsengesängen. Um so trefflicher steht dem Chore sein Idealismus, und sein Jubliäumskonzert nötigt der gesamten Kritik das Urteil ab, dafs er zurzeit eine ganz bedeutende Höhe der Leistungsfähigkeit einnimmt. In jeder Beziehung! Von den Dirigenten der letzten 100 Jahre sind zu erwähnen die Universitätsmusikdirektoren *D. G. Türk* und *J. F. Naue*, der Musikdirektor *C. W. Hassler* und der zurzeit in Torgau als Oberlehrer bezw. Gesanglehrer lebende *O. Schroeter*. Gegenwärtig (seit 1900) steht als Leiter der weiteren Kreisen als Pianist bekannt gewordene Chordirektor *Karl Klanert* an der Spitze. Er hatte für ein äufserst gediegenes Programm zum Jubiläumskonzerte Sorge getragen, das — wie grofse Anforderungen es auch stellte — tadellos bewältigt wurde. In historischer Ordnung führte es uns von Palestrina (Adoramus te, Christe) über Bai (O bone Jesu), J. Eccard (2 fünfstimmige Choräle), Bach (doppelchörige Motette „Ich lasse dich nicht") zu Cornelius (Mitten wir im Leben), E. Grieg (Im Himmelreich), M. Reger („Altes Adventslied" in fünfstimmigem Satze) und A. von Othegraven (Christkindleins Wiegenlied). Die drei letztgenannten Gesänge, die übrigens sämtlich als überaus feinsinnige und wirkungsvolle Kompositionen zu gelten haben, hätten den Vermerk tragen müssen: Zum ersten Male. Der Stadtsingechor leistete im Ausdrucke, Vortrage, in Intonationssicherheit und -reinheit Mustergültiges. Er brilliert geradezu mit Wirkungen, die aus der subtilsten Behandlung der unterschiedlichen Stärkegrade resultieren, insonderheit mit seinem zarten, feinen und doch tragenden piano. Wenn bei der Bachschen Motette eine an Zahl überlegene Sängerschaft wohl noch gröfsere Wirkungen hervorbringen mag, es bleibt erstaunlich, was der Dirigent gerade hier aus dem Chore an Klangfülle herauszuholen wufste. — Der berühmte Orgelmeister *Bernhard Irrgang* aus Berlin steuerte zum Konzert eine Passacaglia von Buxtehude, zwei wunderbar schöne Choralvorspiele von Bach („Wie soll ich dich empfangen" und „In dulci jubilio") und endlich die selten gehörte, wertvolle Sonate über den 94. Psalm von dem genialen Lisztschüler Julius Reubke bei und erwies sich in jeder Hinsicht, technisch wie musikalisch, als erstrangiger, ausgereifter Künstler seines Instrumentes. Die Rühlmannsche Orgel unserer Marktkirche ist aber auch ein ganz grandioses Werk. Es mufs Verwunderung erregen, dafs die leistungsfähige Zörbiger Firma bisher in der Hauptstadt Berlin noch nicht vertreten ist. Paul Klanert-Halle a. S.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11. Januar. — Von der Königlichen Oper ist nicht viel zu sagen. Und von ihr sollte man doch stets zu sagen haben! Es ist vielleicht die Ruhe vor einem Sturm, die dort herrscht, falls es nämlich ein Sturm werden wird, den die in wenigen Wochen auf die Szene gelangende Elektra von *Rich. Straufs* entfachen wird. Vielleicht kommts auch nur zu einem stillen, sanften Säuseln. — Am 15. Dezember 1858 gelangte des *P. Conelius* Barbier von Bagdad in Weimar unter *F. Liszt* auf die Bühne, und des Werkes 50. Geburtstag beging nun die Berliner Oper mit dessen Aufführung, die wieder für lange Zeit die einzige bleiben wird. — Wenn Liszt nach der „tempête sans rime ni raison" — wie er am Tage nach der ausgezischten Vorstellung dem Grofsherzoge schreibt — den Operntaktstock für immer niederlegte und bald darauf die Altenburg verliefs, so war dazu doch wohl weniger diese Aufnahme des von ihm geförderten Werkes als der Umstand mafsgebend, dafs seine Vermählung mit der Fürstin Wittgenstein in naher Aussicht stand. Dafs die schon vorbereitete Trauung in Rom noch in der allerletzten Stunde vereitelt werden sollte, konnte er nicht ahnen. — Als Mignon erfreute und rührte mich vor einigen Tagen unser

jüngstes Opernmitglied Fräulein *Salvatini.* Es ging ein poetischer Zauber von ihr aus. Von der zierlichen Erscheinung und von dem weichen, dunklen Tone, der dieser Italienerin im Singen und im Sprechen eigen ist. Sie versteht noch nicht Deutsch und soll den Text nur mechanisch gelernt haben. Doch sie sprach vortrefflich aus, sogar dialektfrei. Und blieb ihr auch das Wortverständnis dessen, was sie sang, noch verschlossen, so ahnte und empfand sie den Inhalt der Worte doch recht und tief. Sie war nicht die französisch-kokette Mignon der *Farrar*, nicht die stimmsüfse, aber behäbige der *Destinn,* sie war etwas anderes und mir mehr. Doch ich werde mich hüten, sie einen aufgehenden Stern zu nennen und nur sagen, dafs sie ein Stern werden kann, wenn sie fortfährt, wie sie anfing.

Die Komische Oper bringt oft Neuheiten. Nur halten sie sich nicht lange. Das wird auch mit der dreiaktigen Oper „Die Zwillinge" von *Karl Weis* der Fall sein, die uns als Weihnachtsgabe beschert wurde. Der Komponist, durch sein späteres Werk „Der polnische Jude" auch bei uns bekannt, hat den Stoff Shakespeares „Was ihr wollt" entnommen, wie es auch W. Taubert 1874 für seinen Cesario tat. Weis verfuhr aber nicht so geschickt damit, wie Tauberts Sohn es als Textdichter tat. Er übernimmt zu viel von dem figurenreichen Lustspiele in die Oper, und die fortwährend wechselnden Einzelgestalten und Gruppen können sich im Tonausdruck nicht recht entfalten, denn die Musik besteht aus einzelnen Nummern. Das Leichte, das Buffoartige, so z. B. ein Ständchen Malvolios, ist wohl gelungen. In den lustigen Szenen wird das Orchester charakteristisch und die Singstimmen fliefsen leicht. Im Leidenschaftlichen müssen die Sänger sich übernehmen, und je anspruchsvoller ihr Gesang wird, desto wirkungsloser bleibt er. Man hätte beim Erscheinen dieses Werkes (1892) erwarten müssen, der Tonsetzer mache sich nun an eine rechte Lustspieloper, aber es kam der schwerblütige, finstere „Polnische Jude", der nun ja schon so gut wie tot ist. Die „Zwillinge" scheinen es hier auch bereits zu sein.

Die Singakademie feierte ihres zweiten Direktors *K. F. Zelter* (geboren am 11. Dezember 1758 in Berlin), der von 1800—1832 an der Spitze des Instituts stand, 150. Geburtstag. Mit dem 51. Psalm in der Komposition Fr. Chr. Faschs, des Begründers der Singakademie, begann die Festlichkeit, in deren Mittelpunkte eine wohlgelungene Rede Prof. *G. Schumanns*, des jetzigen Direktors, stand. Der Männerchor sang an den dafür vorgesehenen Stellen derselben einige der humoristischen Kompositionen, die Zelter für die von ihm gegründete erste Liedertafel schrieb, und den Beschlufs bildeten ein Trio für zwei Violinen und Continuo von Ph. Em. Bach, sowie eine Motette von J. S. Bach, Musik also von den Tonsetzern, die Zelter eifrig pflegte. Der alte Johann Sebastian lag ihm allerdings weniger am Herzen. Auch seinem späteren Nachfolger, dem prächtigen *Ed. Grell* nicht. Dennoch hat auch dieser ihn mit Treue gepflegt. Zelters Verdienst, wenn er auch den Freischütz „nicht ausstehen" konnte und seinen Freund Goethe in musikalischen Dingen nicht immer gut beriet, hat sich doch um das Berliner Musikleben und um das Gedeihen der Singakademie wohl verdient gemacht. Etwas Handwerksmäfsiges — er war bekanntlich zuerst Maurermeister — haftete ihm freilich stets an.

Mit russischer Musik werden wir seit einiger Zeit überschwemmt. Aber der von Osten kommende breite Strom fliefst doch oft recht seicht durch die Konzertsäle, wie er es im letzten Sommer auch in der russischen Oper hier auf der Bühne tat. Dr. *Michael Serbulow* führte uns die Sinfonie No. 7 von Glazounow vor, die im ersten Satze etwas leicht, im zweiten gelehrt, im dritten anmutig und im letzten ziemlich bunt ist, aber tüchtige thematische Arbeit aufweist und im ganzen doch zu fesseln imstande war. Neben ihr erschien ein Violoncello-Konzert von A. Rubinstein sehr blafs. Eine Programmsinfonie von A. Spendiarow malt geschickt den Inhalt eines Lermontowschen Gedichtes. Ein spanisches Capriccio von Rymsky-Korakow ist ein prächtig instrumentiertes, lebensprühendes Stück. — Bald darauf lernten wir ein neues, das Moskauer Streichquartett kennen, an dessen Spitze Fürst *Dulow* steht. Es ist nicht ersten Ranges. — Mit dem Böhmischen Streichquartett konzertierte *Sergei Iw. Tanejew*, der sich dabei an der Ausführung seiner Werke, eines Klaviertrios und eines Klavierquartetts, als Pianist beteiligte. Er hat Gedanken und weifs gut erfundene Themen kunstreich zu verarbeiten. — Herr *Dimitry Achscharumow* brachte uns aus seiner Heimat schon Besseres mit, als er uns in seinem letzten Konzerte vorgestern vorführte. Eine Sinfonie No. 2 von Kallinikow bietet Musik, über die man nichts, nicht einmal etwas Schlechtes sagen kann. Eine hier neue Sinfonie von Tschaikowsky — sie trägt die Opusziffer 1 (!) — gefiel dagegen sehr. Neben Knospenhaftem und Gewöhnlichem gab es doch schon manches Klangschöne und Poetische darin. Aber kleinere Charakterstücke von Iwanow und Moussorgsky sind als recht unbedeutend zu bezeichnen. — Von den in Aussicht gestellten sechs Abenden mit französischer Kammermusik fanden bis jetzt zwei statt. Der erste war Gabriel Fauré gewidmet. Am wertvollsten erschien darin ein Klavierquartett c moll, Op. 45. Aus eigenartigen Harmonien gestalten sich Themen, die aber nicht genugsam durchgeführt werden. Es ist viel Chromatik in dem Stücke, das einen guten Gesamteindruck macht. Niedlich waren ein Nocturno und ein Impromptu für Klavier. Auch eine Sonate für Geige und Klavier sprach an. Wenn man dann aber noch die Elegie und die Sicilienne für eine Violine gehört hatte, erschien die Musik doch einförmig. Eine Reihe von Liedern hatten dem deutschen Gemüte nichts zu sagen. Der zweite Musikabend war César Franck gewidmet. Eine Sonate für Klavier und Geige ist recht geschwätzig, tut, als wolle sie Bedeutendes sagen und bleibt doch meist bei Phrasen. Ein Klavierquintett hat noch weniger Gehalt, kommt aber mit Sentimentalität. Es flammte zuweilen darin auf, doch Wärme gab es nicht. Von vier Liedern erwiesen sich indes zwei, Prozession und Panis angelicus, als warm empfunden und von guter Wirkung. — Auch ein Konzert fand statt, das sich als „Erster moderner italienischer Musikabend" bezeichnete. Maria-Avani-Carreras, Alberto Curci, Carlo Guaita, Luigi Bussorali und Remigio Principe, also lauter echte Italiener wirkten darin. So echt italienisch war das ausgeführte Quintett von Giuseppe Martucci nun nicht. Aber doch nach guten Vorbildern wirksam gearbeitet. Mehr konnte ich von den Italienern nicht hören. Ich hatte nämlich noch andere Musik zu hören, über die ich indes lieber schweigen möchte.
Rud. Fiege.

Bielefeld, 8. Jan. 09. An der Spitze des Programms des 1. Musikvereins-Konzertes (Herr Prof. *Lamping)* stand

Liszts gigantische Faust-Sinfonie. Den Goetheschen „Faust" musikalisch voll zu erschöpfen, wird kaum einem Sterblichen glücken. Auch dem Genius Liszts war es nicht gegeben. Zweifelsohne stellt aber seine Tondichtung ein programmatisches Meisterwerk dar. Durch textliche Wendungen, Situationen usw. läfst sich allerdings ein Faust-Künder wie Liszt seine Route nicht vorschreiben. Er deutet sich und uns das „Faust"-Problem in seiner Art, in freier, künstlerischer Übertragung. Trotz seiner Bezeichnung: „Sinfonie in 3 Charakterbildern" ist das Werk als einheitliche „Faust"-Sinfonie aufzufassen. Denn das liebevolle Verweilen bei der Charakterisierung Gretchens, der zum Typus gewordenen reinen, echt deutschen Mädchen-Natur und des teuflischen Mephisto wird nur zum Mittel, den Helden des Vorwurfs schärfer herauszuarbeiten und durch den Kontrast zu vertiefen. — Der Solist, Hofopernsänger Dr. *Paul Kuhn*, München, vermochte mit seiner feinen Schulung nicht über den Mangel an elementarer Stimmgewalt hinwegzutäuschen. Von den 4 Wolf schen Gesängen mit Orchester schlug Goethes „Rattenfänger" mit seiner derben, humorvollen Charakteristik am meisten durch. Der Chor sang fein nüanziert die Ballade: „Der Feuerreiter". Ein teilweises Fortspinnen der am Anfang ausgelösten Gedanken und Empfindungen brachte die Schlufsnummer: R. Straufs' „Tod und Verklärung". Im 2. Konzerte hörten wir Haydns „Jahreszeiten". Die durchaus nicht immer leichten Chöre wurden glänzend bewältigt. Fräulein *Eva Lefsmann*, Berlin, schuf eine prächtige Hanne und hatte in Herrn *George A. Walther* einen musikalisch befähigten Partner, der aber, als Bach-Sänger gepriesen, Vater Haydn offenbar keine sonderlichen Sympathien entgegenbringt. Die Bafs-Partie vertrat Herr *von Eweyk* erfolgreich. — Im ersten Abonnements-Konzerte des städtischen Orchesters dirigierte Herr Kapellmeister *Max Cahnbley* mit Umsicht und Geschmack neben Beethovens 4. Sinfonie und Cherubinis Anakreon-Ouvertüre des hochbegabten Finnländers Jean Sibelius Suite zu: „König Christian VIII." (Schauspiel.) Der Komponist, der jetzt in der Blüte der Manneskraft steht, und den ein Staats-Stipendium in die glückliche Lage versetzt, unbehindert seinem Schaffensdrange folgen zu können, weifs meist Bedeutendes zu sagen, und zwar in eigner Art. Seine Musik stellt nicht geringe Anforderungen an das Aufnahmevermögen des Hörers und ist oft rätselhafter, problematischer Natur. Ein elegischer, zur Melancholie sich steigernder Zug scheint ihr eigen. Wer diese Klänge und Rhythmen vernimmt, denkt wohl unwillkürlich an die stillen, blauen, unergründlichen finnischen Seen, mit denen die dunklen Föhren am Rande in geheimnisvoller Zwiesprache flüstern und rauschen. — Als trefflicher Geiger führte sich der neue Konzertmeister, Herr *Ruyter de Corver*, mit Mendelssohns E moll-Konzert hier ein. — Im zweiten Konzerte (Prof. *Lamping*) gaben sich urkräftige Geisteskinder klassischer Meister ein Rendezvous: Haendels Concerto grosso in A moll, Mozarts „Haffner"-Serenade und Haydns G dur-Sinfonie. In der Freude am Geniefsen dieser köstlichen, von Meister Lamping prächtig herausgebrachten Musik vergafsen wir den heftigen Streit, der entbrannt ist über die Art der Reproduktion jener herrlichen Tonschöpfungen (d. i. historisch treu, event. mit dem alten Cembalo, oder dem künstlerischen Geiste nach, mit den verfeinerten Ausdrucksmitteln des modernen Orchesters bezw. unserer Tage), und der die Musiker der Gegenwart in zwei feindliche Lager scheidet. — Im dritten Konzerte brachte *Max Cahnbley* neben Georg Schumanns anmutiger Ouvertüre: „Liebesfrühling" und Raffs „Wald"-Sinfonie die interessante Suite des im Sommer vorigen Jahres verstorbenen Russen Rimsky-Korsakow: Scheherazade (nach: „Tausend und eine Nacht"), die reiche Fantasie, originelle Einfälle und tüchtige Verarbeitung der Themen aufweist. — In zwei Volkskonzerten[1]), (Dir.: *Cahnbley*), besser: Komponisten-Abenden (Franzosen und Nordländer) zu spottbilligen Preisen, wurden aufgeführt: Massenet, Ouvertüre zu Phèdre, Saint-Saëns, Danse macabre und Violinkonzert in h, Chabrier, Espana-Rhapsodie, Lalo, „Namouna" (Ballett-Suite) — ferner: Gade, Schottische Ouvertüre: Im Hochland, Grieg, Klavierkonzert in A moll (Solist: Der treffliche Pianist *Gerard Bunk*, Lehrer am Konservatorium), Svendsen, Zorahayda, Sibelius, zwei sinfonische Dichtungen: a) Der Schwan von Tuonela (Legende aus dem finnischen Volksepos: „Kalavala") Op. 22, 3; b) Lemminkaïnen (Kriegsheld, der finnische Achilles) zieht heimwärts, Op. 22, 4. — Derartige Speise setzt aber bei dem Durchschnittshörer ein bedeutendes Assimilierungsvermögen voraus. Die Popularität der meisten dieser Werke ist gleich Null. Ein Dirigent, der sie unvermittelt bietet, kann meines Erachtens eher abstofsend als an- und erziehend wirken. — In ca. 1 ½ Monaten 6 Kirchenkonzerte, zum Teil bei freiem Eintritt! Wie es da wimmelte im Gestühl, in Hallen und Gängen! Drei mal trat Herr *G. Bunk* auf: ein ganz ausgezeichneter Orgelkünstler. Er spielte u. a. Bach, Fantasie und Fuge in C moll, Präludium und Fuge in E moll und G dur, Reger, Benedictus und Kyrie, Malling, Requiem, Mendelssohn, Sonate in F moll. Zwei andere Lehrkräfte des Konservatoriums, Fräulein *Daeglau* (Alt) und Herr *Frings* (Violine), steuerten Lieder bei von Bach, Brahms, Bunk („Bist du bei mir" —), Perleberg usw. bezw. Violinwerke von Bach (Chaconne), Haendel, Corelli usw. — Künstlerischer Leiter der vom Guttempler-Orden eingerichteten Volksunterhaltungsabende ist der neue, rührige Konservatoriums-Direktor, Herr *Willy Benda*, ein tüchtiger Cellist, der mit seiner Gattin, Frau *Margarete Benda* (Pianistin) Mendelssohns Cello-Sonate, Op. 58 in gediegener Weise interpretierte. In Rheinbergers Klavierquartett Op. 38 wurde das genannte Künstlerpaar wacker sekundiert von den Herren *Frings* (Violine) und *Schulz* (Bratsche). — Auch das berühmte Ritter-Quartett musizierte hier. Ob des Führers Idee, die 4 Streichinstrumente dem Charakter der 4 Singstimmen mehr anzupassen, durchdringen wird? Es will nicht so scheinen. P. Teichfischer.

Dresden. In dem Dezemberheft wiesen wir auf die Aufführung von *Tschaikowskys* „Eugen Onegin" als die der ersten Novität in der Spielzeit 1908/09 hin, ohne ihrer näher zu gedenken. Es war eine Ehrenschuld, die man damit tilgte. Ein Institut von dem Range unserer Königl. Hofoper konnte Tschaikowsky als Opernkomponist auf die Dauer nicht „schneiden". Man wufste, dafs der russische Meister nirgendwo nachhaltige Erfolge mit seinen Bühnenwerken errungen hatte — natürlich sein Vaterland ausgenommen — und deshalb wohl war man so schwer daran gegangen. Aber seltsam, hier hatte man mit „Eugen Onegin" Glück. Das Werk erzielte eine anhaltendere Wirkung, als man angenommen haben mochte, und das ehrt in gewissem Sinne unser Publikum, das also doch über den Anforderungen an das Dramatische im musikalischen Drama auch die an das rein Musikalische nicht vergifst. Oder

[1]) Diese Bezeichnung ist nicht glücklich gewählt.

sollte es gar — wir wagen kaum, es anzunehmen — Gourmée genug sein, um sich an dessen exotischem Reiz, an seiner nationalen Eigenart zu erfreuen? Um „Eugen Onegin" gerecht zu beurteilen, seine Schwächen und Vorzüge zu bilanzieren, mufs man immer daran denken, dafs es ein spezifisch russisches Erzeugnis ist, das Produkt eines Kompromisses von Slawentum und westeuropäischer Kultur.

Alexander Puschkin wandelte in den Bahnen Lord Byrons, als er in der Gestalt Eugen Onegins, d. h. in dem Helden seines gleichnamigen Romans in Versen, sich selber als weltschmerzelnden blasierten Weltmann verkörperte, und ihm, dem gröfsten Dichter Rufslands, lieh Tschaikowsky, den man gewifs nicht mit Unrecht den gröfsten russischen Komponisten nennen kann, seine Töne. So ergab sich von selbst der epische Grundzug als charakteristisches Moment in der Anlage des Werkes. Zum eigentlichen „Drama" hat es Rufsland noch nicht gebracht, seine Kunst steckt noch im Schildernden und ergeht sich noch in Reflexionen; sie hat sich noch nicht zur Kraft des Objektivierens hindurchgerungen. Die Gefühle, sprunghaft wie sie in der slavischen Volksseele sind, dabei aber mit einem melancholischen Unterton schwimmen obenauf und klingen in einem weichen Lyrismus aus. Und das ist auch für Tschaikowsky typisch. Manchem deutschen Musiker mag seine Muse darum oberflächlich erscheinen; sie ist es nur insofern, als sie sich durchaus subjektiv und national gibt, wie die russische Kunst überhaupt. Für den musikalischen Gourmée liegt aber eben gerade hierin der starke Stimmungsreiz der „lyrischen Szenen" Tschaikowskys.

Dieser einzigen Novität gegenüber vertraten *C. M. v. Weber-Mahlers* „Drei Pintos" und *Richard Straufs'* „Feuersnot" und „Salome" die Neueinstudierungen. Die letzteren geschahen bereits im Hinblick auf die „Straufs-Woche", die uns mit der Uraufführung der „Elektra" bevorsteht. „Sancta Elektra miserere, nobis", können wir mit Paul Bekker im „Harmoniekalender", den wir bei dieser Gelegenheit angelegentlich empfehlen, ausrufen: sie verdirbt uns bereits den ganzen Spielplan. Und dafs es dann nur nicht etwa heifst, „es kreisten die Berge und ein Mäuslein wurde geboren", „viel Lärm um nichts", oder wie die schönen Sprichwörter alle heifsen. Nun unsere Ohren sind aufs Schlimmste gefafst, Vedremo. Auf „Salome" und „Feuersnoth" behalten wir uns vor, dann, wenn sie mit der „Elektra" an uns vorüberzogen, zurückzukommen. Nur soviel sei gesagt, „Salome" erschien bereits verblafster als man erwartet hatte. Das Sensationelle hat sich verflüchtigt und für das Gefühl, für die poetische Wirkung bleibt zu wenig übrig. „Feuersnoth" steht zu ihrem Heil Wagner noch näher. Straufs bekennt sich in ihm, nicht nur in den Worten Kunrads, des Helden des „Singgedichts", noch entschieden zu ihm, namentlich als orchestraler Kolorist. In „Salome" gewinnen schon die Ambitionen, „alles ausdrücken" zu wollen in seiner Musik, die Oberhand. Im Vergleich zu Weber-Mahlers „Drei Pintos", der dritten Neueinstudierung, repräsentiert natürlich auch dieser zahmere Straufs den typischen Modernismus in der Musik. Man kann mit Ludwig Hartmann, dem warmen Fürsprecher für jenes kleine anspruchslose Werk gewifs sagen, dafs es „auf dem Wege jener gesunden Reaktion gegen moderne Übertreibung" liege, aber es hat nun einmal gegen sich, dafs es nur zu einem Drittel wirkliche „Pinto-Musik", dafs das übrige eine mehr oder minder glückliche Zusammenstellung anderer Weberscher Musikstücke ist.

So viel von unserer Hofoper bezüglich ihrer künstlerischen Taten, zu denen man ja auch noch eine vom und für den Österreich-Ungarischen Hilfsverein hierselbst veranstaltete Festvorstellung (Traum eines alten Wieners mit Gesang- und Tanzbildern aus allen Teilen der Monarchie) zählen kann. Von den Gastspielen erwähnen wir nur die wichtigeren, vor allem das Frau *Arnoldsons*, dann des Herrn *Herold*, der immer erscheint, wenn unser *Burrian* wieder einmal längeren Urlaub hat, des weiteren die des Fräulein *Albine Nagel* vom Koburger Hoftheater und der Frau *Guszalewicz* vom Kölner Stadttheater. Ob es sich bei den beiden letzteren um ein event. Engagement handelte, entzieht sich unserer Kenntnis. Fräulein *Nagel* imponierte als Marta in Eugen d'Alberts „Tiefland" durch ihr hochbedeutendes Spiel. Frau *Guszalewicz* war ihr stimmlich überlegen, aber ihre „Salome" liefs in der Darstellung das sinnliche Moment etwas vermissen. Immerhin hätte man gern erst noch eine Gesangpartie von ihr gehört.

Den Konzertveranstaltungen uns zuwendend, so scheiden wir, wie immer, jene „Künstlerkonzerte" aus, die deren Hochflut ausmachen, und legen überhaupt das Gewicht vorwiegend auf das sachliche Moment. Erwähnung mufs nur finden, dafs das durch den Tod des Konzertmeisters *Lewinger* erfolgte Verschwinden seines Quartetts Veranlassung wurde zur Begründung von Kammermusikabenden, die das Leipziger Gewandhaus-Quartett im Verein mit dem hiesigen Pianisten *Kronke* veranstaltet und die bereits dank ihrer Güte als bleibende Institutionen gelten können, dann könnte man auch eines Extrakonzerts des 12jährigen ungarischen Pianisten *Georg Szell* gedenken, weil dieser in seinen Improvisationen und Kompositionen eine hoffentlich als entwicklungsfähig sich erweisende schöpferische Begabung erkennen liefs. Unser eigentliches Thema aber erblicken wir in dem Hinweis auf bedeutungsvoll erscheinende Nova, die uns geboten wurden. Auf sinfonischem Gebiete waren es *Hans Hubers* Heroische Sinfonie (No. 2 Ddur) und *Schulz-Beuthens* „Maestosa"-Sinfonie (No. 3 Esdur). Erstere erschien als das eindrucksvollere Werk. Huber ist eine kernige musikalische Natur, etwas nüchtern vielleicht, aber wahr in dem, was er gibt. Sein Werk, das stärkere programmmusikalische Aspirationen nur in dem effektvollen „Tongemälde" des dritten Satzes („Totentanz") erkennen läfst, reifst den Hörer zwar nicht mit sich fort, aber es fesselt ihn bis zur letzten Note. Das kann man von Schulz-Beuthens Sinfonie nicht sagen, schon insofern nicht, als gerade der Schlufssatz bedenklich abfällt. Am wirksamsten, weil am einheitlichsten und sinfonischsten in der Konzeption erwies sich jedenfalls der erste Satz, im langsamen Satz machte sich offenbar ein latentes „Programm" bemerkbar und dem Scherzo mangelt es an einprägsamer Thematik. Indessen gönnte man dem greisen Komponisten (geb. 19. Juni 1838) den ehrenden Erfolg, den sein Werk als sein erstes im Rahmen eines Kgl. Kapellkonzertes gebotenes hatte. Wenn auch keinerlei Grund vorliegt, in ihm ein „verkanntes Genie", einen zum mindesten Brahms Ebenbürtigen zu erblicken, so wird man immerhin beklagen können, dafs ihm seine Zeit nicht das Mafs von Anerkennung zollte, das ihm zukam, dafs er mehr als gut abseits stand und wohl auch abseits sich stellte. Aber nicht nur auf sinfonischem, sondern auch auf kirchenmusikalischem Gebiet wurden uns zwei interessante Nova geboten, davon als ein solches älteren Datums, *Kiels* Fmoll-Requiem (No. 1). *Hans Fährmanns* brachte es in

der Johanneskirche zur Aufführung. Ein würdiges, gediegenes Werk, das aber nur in den letzten Teilen, vom Sanctus an, uns wärmer berührt, so wird man es charakterisieren können, eine Art Nachklassizismus. Im schroffsten Gegensatz stand dazu die andere Novität: *Piernes* „Kinderkreuzzug", den *Albert Fuchs* (Rob. Schumannsche Singakademie) in der Neustädter Kirche aufführte. Ausgesprochene Neu-Romantik, musikalischer Impressionismus, ästhetisierende Gläubigkeit à la Liszts „Heilige Elisabeth". O. S.

Hamburg, Anfang Januar. Unsere an Uraufführungen reiche Saison brachte in jüngster Zeit wieder ein höchst bemerkenswertes Werk auf dem Gebiete der Chorkomposition: Sgambatis „Requiem", dargeboten von der Altonaer Singakademie (Prof. *Woyrsch*). Der der deutschen Tonkunst in mehr als einer Beziehung dank der Einführung Liszts und Wagners nahestehende römische Meister gibt in seinem auf modernem Boden stehenden Requiem (komponiert auf den Tod König Humberts) das hervorragendste, das die neue italienische Kirchenmusik nach Verdi aufzuweisen hat. Der tausendfältig komponierte Text, dessen Vertonung hier in dem erschütternd wirkenden „Dies irae" seine Höhe erreicht, erfährt in Sgambatis teilweise neuer Anordnung eine durchaus subjektive Ausgestaltung, ohne sich jedoch von klassischen Vorbildern allzuweit zu entfernen. Das Requiem zerfällt in 7 Teile und bringt eine musikalisch tief gehende, stellenweis an das Theatralische streifende Darstellung, die der Komponist sein eigenstes Eigentum nennen darf, getragen von einem instrumentalen Kolorit, das den Chor, selbst in den elementar auftretenden Momenten nie deckt und ihm das erste Wort überläfst. Im Gegensatz zu dem die Seele erschütternden „Dies irae" steht das herrliche und dabei melodisch anziehende „Agnus dei", über dem gleichsam als Engelsstimme verklärend ein Violinsolo schwebt. Neben der Polyphonie, die bis auf einzelnes durchaus der Kunst Sgambatis entspricht, sind auch die homophon gehaltenen Stellen, und ihrer sind nicht wenige, der Wirkung des Ganzen angepafst. Das Baritonsolo gab Herr *Breitenfeld* (Frankfurt) mit schöner ausgiebiger Stimme, stellenweis jedoch im Ton zu stark. Chor und Orchester vereinten sich zum einheitlichen musikalischen Ganzen, so dafs die glanzvolle Aufführung durchaus dem inneren Wesen des Werkes entsprach.

Im VI. Philharmonischen Konzert erschien *Siegmund v. Hausegger* als Gastdirigent mit seiner Barbarossa-Sinfonie. Das imposante, der Sturm- und Drangperiode des Komponisten angehörende Tongedicht, das wir hier vor einigen Jahren zuerst unter Max Fiedler hörten, fand unter der Geist und Feuer sprühenden eigenen Leitung begeisterte Aufnahme. Zwischen dem „Barbarossa" und Webers Freischütz-Ouvertüre standen Kiavierträge des in Hamburg stets mit Sympathie aufgenommenen *Arthur Schnabel*: Mozarts köstliches, feinsinnig ausgeführtes D moll-Konzert (dezent vom Orchester begleitet) und Brahms' beide Rhapsodien Op. 79.

Frau *Teresita Careno-Blois* gab am 2. Januar einen nur mäfsig besuchten Klavierabend in Werken von Bach-Tausig, Beethoven, Schubert, Chopin und Liszt. Bachs Orgel-Toccata und Fuge D moll und Beethovens Sonate appasionata litten bedenklich unter einer zu harten, man kann mit Recht sagen, lärmenden Tongebung, wogegen die zweite Hälfte des Programms, namentlich Chopin, einen wesentlich höheren Grad der Vertiefung erkennen liefs. — Lieder- und Kammermusikabende, wie Volkskonzerte verschiedener Art brachte die erste Woche des Januar in grofser Fülle. Schliefslich gedenke ich noch einer Matinee, die Frau *Schumann-Heink* am 3. Weihnachtsfeiertag vor ausverkauftem Hause mit sensationellem Erfolge gab. Prof. Emil Krause.

Kiel. Die erste Hälfte der Saison verlief nach verschiedenen Richtungen hin bedeutungsvoll für unser Musikleben. Zuerst möchte ich von unserem unter nicht geringen finanziellen Opfern erstandenen Neuen Stadttheater erzählen. Es nimmt ein grofses Teil Interesse des Publikums für sich in Anspruch und erregte die Gemüter hin und her, seit des Erstehens des prächtigen Baues, der die Ufer des „Kleinen Kiel's" (einer Wasserfläche inmitten der Stadt) schmückt, bis in die jetzige Spielzeit hinein. Dem Innern des Theaters, das einen glänzenden und doch anheimelnden Eindruck macht, entspricht die auf der Bühne entwickelte Pracht und Anmut der szenischen Ausstattung. Soweit es sich um die grofse Oper (und das Schauspiel, soweit dieses sie verlangt) handelt, kann sie sich getrost mit derjenigen erster Bühnen messen. Es folgt oft Bild auf Bild von wirklich grofsartiger malerischer Wirkung; daneben wird auf das sorgfältigste auf kleine stimmungsvolle Einzelheiten des inneren Arrangements der Räume eingegangen. So kann man sich z. B. das japanische Zimmer in Puccinis „Madame Butterfly" nicht entzückender eingerichtet denken, als wie wir es hier sahen. — Freilich ist diese Umrahmung des musikalisch-dramatischen Bildes nicht die Hauptsache, und man mufs auf das lebhafteste wünschen, dafs auch für jede Rolle die entsprechenden vortrefflichen Kräfte zur Verfügung stehen möchten. — Direktor für die Oper ist Herr *Gottscheidt*. Als Kapellmeister fungieren die Herren Dr. *Schreiber*, *Krasselt*, Dr. *Kahnspeyer*, *Pfitzner*. Das Reportoire umfafste bis jetzt, neben den allerorten zu hörenden Operetten (die übrigens gröfstenteils in einem Zweig-Theater, auch einem städischen Institute, im Norden der Stadt gegeben werden), die gewohnte Reihe der älteren Spiel- und gröfseren „Ausstattungs"opern, und Wagnersche Dramen. Noch nicht berücksichtigt wurden u. a. Meyerbeer, Marschner, Halévy. Neben auch hier schon bekannten neueren Opern wurden sodann an Erstaufführungen gebracht: „Samson und Dalila", „Tiefland", „Salome", „Madame Butterfly", „La Bohême" usw.

Von den Darstellern hebe ich heute besonders hervor Herrn *Emil Grifft*, als tatsächlich vortrefflich: gesanglich, darstellerisch, wie in der Maske; u. a. stellte er einen ganz prächtigen König Amonasro (Aïda) auf die Bühne; Herrn *Aigner* einen fein charakterisierenden vielseitigen Sänger (ausgezeichnet lebenswahr z. B. als Konsul in Madame Butterfly); ganz besonders auch Fräulein *Craft*, ein vortrefflich geschultes gesangliches und schauspielerisches Talent. Keine Wagnersängerin, aber hervorragend u. a. als Violetta, Madame Butterfly. Ich nenne hier auch heute die Herren *Kandl*, *Birkenfeld* und *Stuhlfeld*.

Das Orchester ist das unseres Vereins der Musikfreunde. Wie schon mehrfach erwähnt, ist es gelungen, ein sehr gutes Orchester in Kiel zu gründen: eine sehr wichtige Angelegenheit für die Kieler Musikliebhaber.

Als eine hervorragende Aufführung, was die Gesamtleistung anbetrifft, — auch die grofse Mühe und Schwierigkeit einer glatten und stimmungsvollen Gesamtleistung in Betracht gezogen, — erwähne ich die frei nach der Münchener neuen szenischen Einrichtung gegebene „Zauberflöte", die übrigens ungemein durch das enge Aneinanderschieben der Szenen, die raschen Verwandlungen bei offener

Bühne usw., an entzückender Wirkung gewinnt. Sehr fein dirigierte auch Herr *Krasselt* das wundervolle Werk. Fräulein *Uhr* war eine reizende Pamina.

M. Arnd-Raschid.

— Minden i. W. Die 13. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen (Vorsitzender: Herr D. theol. W. Nelle, Hamm) fand hier am 8. und 9. Nov. 08 statt in Verbindung mit der Feier des 25jährigen Bestehens des kirchlichen Gesangvereins (Dir. A. Hünefeld). Das sinnvoll aufgebaute Programm — als Nicolai-Feier gedacht — wies u. a. auf ein Konzert in der Martinikirche mit zwei Bach-Kantaten über die Nicolai-Lieder: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und „Wachet auf! ruft uns die Stimme“[1]) und je einen Vortrag des Herrn Rektor Fischer über *Philipp Nicolai*, den Sänger des Wächter- und Morgenstern-Liedes, und des Herrn Superintendenten Klingender, Paderborn, über die Erweiterung des Melodienschatzes der Gemeinden.

— Aus Desau wird uns (von Anfang Januar) geschrieben: Den unermüdlichen Bemühungen des verdienten Nicolai-, Lortzing- uud Goetz-Biographen, *Gg. R. Kruse* verdankt die musikalische Welt die Auffindung einer lange verschollenen und nahezu unbekannten, in Reichsdeutschland überhaupt noch nicht gehörten, ausgewachsen viersätzigen Sinfonie des Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor“ — im Archivschranke des Leipziger Gewandhauses! Dort ruhte nämlich das handschriftliche Stimmen-Material ohne Partitur (die daraus erst zusammengestellt werden mußte) schon seit dem Ausgange der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts, ohne daß die Komposition hier jemals zum Erklingen gebracht worden wäre; und es handelt sich dabei um *Otto Nicolais*, im Jahre 1835 zu Rom komponierte, später noch beträchtlich umgearbeitete bezw. verbesserte und 1845 von ihm selbst zu Wien einmal vollständig vorgeführte, doch niemals durch den Druck veröffentlichte, zweite Sinfonie (D dur). Eine erste (c moll), 1833 in der Garnison-Kirche zu Berlin aufgeführt und von Rellstab aufmunternd besprochen, scheint gänzlich verloren gegangen zu sein. Hingegen ward von dem gleichen Forscher Direktor *Kruse* zu der bekannten kirchlichen Fest-Ouvertüre auf den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott“, auch noch desselben Komponisten Weihnachts-Ouvertüre über den Choral: „Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron“, dankenswerter Weise wieder aufgefunden — vergl. „Allg. Musik-Ztg.“, Jahrg. 1908, No. 24/26 und 51/52. Letztere hat seither eine Wiedergabe in Deutschland, soweit wir sehen konnten, noch nicht erfahren; erstere aber hat, Kruses Anregungen einer Probeaufführung zu Wildungen gerne folgend, als erster unter den Konzertleitern Deutschlands *Franz Mikorey* in das Programm eines der Dessauer Hofkapell-Konzerte jüngst beherzt aufgenommen und, bei sorgsamster Ausarbeitung alles hübschen Details in entsprechendem Gesamtrahmen, mit dem lebfrischen, ungemein flotten und zügigen Werke wohlverdienten Erfolg davongetragen. Insonderheit erscheint das stilistisch so durchsichtige und flüssige Ganze -- etwa zwischen Mozart-Beethoven und Weber-Schubert stehend — als das gegebene Stück für volkstümliche Sinfonie-Abende und Jugendkonzerte, ein willkommenes Objekt zumal für alle spielfreudigen Orchester-Vereine und leistungsfähigen Schüler-Orchester, zu allgemeinster edler Erfreunis für jung und alt! Welche Firma nun wohl lohnt die Mühen und Opfer des glücklichen Entdeckers durch seinen Verlag?

— In Magdeburg ist dieser Tage *Rudolf Palme* gestorben. Der am 23. Oktober 1834 zu Barby a. E. geborene Orgelmeister war ein außerordentlich fleißiger Bearbeiter. Es gibt kaum ein Gebiet des Chorgesanges, auf dem er sich nicht mit wertvollen Sammlungen betätigt hätte. Weit verbreitet ist seine Orgelschule. Bild und Biographie Palmes befinden sich im Jahrgang 5, Heft VI dieser Blätter.

[1]) Beide Lieder sind auf „roter Erde“ entstanden, und zwar in Unna, wo der Dichter als Prediger wirkte.

— Der von den Franzosen zu den bedeutendsten Vertretern der Romantik gezählte Komponist *Ernst Reyer*, u. a. Autor einer großen fünfaktigen Oper „Sigurd“, ist am 15. Januar in Paris gestorben. Reyer war ein begeisterter Anhänger Wagners.

— Darmstadt. Am 28. Dez. fand im „Kaisersaal“ die Jahresversammlung des Vereins evangelischer Organisten und Chordirigenten im Großherzogtum Hessen statt, die bei einer reichen Tagesordnung anregend verlief und sich eines sehr guten Besuchs aus den drei Provinzen erfreute. Auch der Vorstand des evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen war durch die Herren Oberkonsistorialrat D. Petersen, Professor Mendelssohn und Professor Heil vertreten. In der Begrüßung erwähnte der Vorsitzende *Müller*-Friedberg u. a. die Gründe, weshalb viele Lehrerorganisten darnach streben, der Verpflichtung zum Organistendienst enthoben zu werden, und betonte demgegenüber Momente, die andern Kollegen, besonders denen der Städte, ihr Amt begehrenswert und lieb erscheinen lassen. Daß überall, auch auf dem Lande, hierin eine Besserung eintrete, sei von den Organistenvereinen anzustreben. Diese fänden für ihre Aufgaben Wegbereiter in den deutschen evangelischen Kirchengesangvereinen, die ihrerseits die Gründung der Organistenvereine freudigst begrüßten und in ihnen Mitarbeiter erblickten. Mit dem Wunsche, „Sich regen bringt Segen“, auch für den hessischen Verein ein Wahrwort werde, ging er über zum Jahresbericht, aus dem nur erwähnt sei, daß die Beschlüsse der vorigen Versammlung dem Großh. Oberkonsistorium in einer Eingabe unterbreitet worden sind, daß ferner die Mitgliedschaft im verflossenen Jahre gewachsen ist und nach dem Vorbilde des hessischen zwei neue Vereine ins Leben gerufen worden sind (Posen, Württemberg). — Über die vorgeprüfte und richtig befundene Rechnung erstattete *Kammer*-Offenbach den Bericht. Die vom Vorstande beschlossenen Satzungen wurden angenommen, ebenso dessen Anträge: a) die Anschaffung von „Korrespondenzblatt“ und „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ auf Gemeindekosten anzuregen, damit sie immer mehr Verbreitung finden in den Kreisen der Pfarrer, Organisten, Chordirigenten, Kirchenvorstands- und Gemeindemitglieder; b) den geplanten Zusammenschluß der Einzelvereine zu einem Allgemeinen Deutschen Organistenverein nach Kräften zu unterstützen; c) eine Vorstellung an das Großh. Oberkonsistorium zu richten des Inhalts, daß, wie in Bayern, Schlesien, Rheinland usw., behördliche Vorschriften über den Umfang der Manuale und des Pedals, Stimmung und dergleichen erlassen oder erneuert und die amtliche Prüfung neuer Orgelwerke verfügt werden. An diese Anträge, sowie die Mitteilungen und Anfragen aus der Praxis für die Praxis schloß sich eine lebhafte, interessante und für jeden lehrreiche Aussprache an. Organist *Dotter*-Alsfeld hielt sodann einen halbstündigen, von fleißigem Quellenstudium zeugenden Vortrag über das Collegium musicum zu Alsfeld. — In den Vorstand wurden wiedergewählt: Müller-Friedberg (1. Vors.), Römer-Darmstadt (2. Vors.), Diehl-Bad-Nauheim (Schriftführer), Kammer-Offenbach (Rechner). Zugewählt wurden als Vertreter der drei Provinzen: Görlach-Gießen, Oppel-Groß-Gerau, Zimmermann-Worms. — Die Ausstellung von Orgelnoten für Gottesdienst und Konzert war reich beschickt von den Verlegern Breitkopf & Härtel, C. F. Kahnt Nachfolger und F. E. C. Leuckart, sämtlich in Leipzig. Zur Verteilung an die Besucher waren Ansichtsexemplare folgender Zeitschriften eingesandt worden: Die Orgel (Klinner-Leipzig), Urania (Conrad-Gotha), Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza), Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Vandenhöck & Rupprecht-Göttingen). Auf die Denkschrift über den 21. Deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstag in Berlin (Breitkopf & Härtel, 60 Pf.) und das auf 40 Melodien erweiterte Fest- und Schulbüchlein (Berlin, Mittler & Sohn, 30 Pf.) wurde empfehlend hingewiesen. Als Ort für die nächste Tagung wurde Friedberg bestimmt. An das gemeinsame Mittagessen schloß sich die Vorführung der beiden prächtigen Orgelwerke in der Stadt- und Pauluskirche durch die Organisten der betreffenden Kirchen, Borngässer und Keil, an, wobei sich diese als vortreffliche Meister im Orgelspiel zeigten und durch ihre Vorträge der Tagung einen stimmungsvollen Abschluß gaben. (D. Ztg.)

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Friedrich Chopin.

Ein Gedenkblatt von **August Wellmer**-Berlin.

Zwei große Tondichter sind es, welche fast um dieselbe Zeit das Licht der Welt erblickten: Mendelssohn und Chopin. Mendelssohn, der Neuklassiker und edle Romantiker ward am 3. Februar 1809 geboren, Chopin, ebenfalls durch und durch Romantiker, am 1. März desselben Jahres.[1]) Chopins Geburtsort ist Zelazowa-Wola bei Warschau; gestorben ist er in Paris am 17. Oktober 1849, also etwa zwei Jahre nach Mendelssohns Hingang.



Chopin erhielt seine Erziehung in Warschau. Sein Vater, ein Mann von trefflichem Charakter, war ein aus Nancy eingewanderter Franzose, seine Mutter eine Polin. So vereinigte er gleichsam zwei Nationen in sich, aber auch Deutschland trug zu seiner künstlerischen Entwicklung und Vervollkommnung wesentlich bei, denn sonst wäre er nicht der Komponist von internationalem Charakter geworden, der er in der Tat ist. Es wird uns berichtet, daß Chopin durch sein Klavierspiel schon als neunjähriger Knabe die Welt bezauberte. Gewiß trat das musikalische Talent bei ihm früh hervor, aber der unbändige und ungestüme, fortstürmende Feuergeist mußte sich der Schulung bequemen. Sein erster Lehrer war ein böhmischer Musiker, aber erst sein zweiter Lehrer, Josef Elsner, welcher Direktor der Warschauer Musikschule und ein sehr tüchtiger Musiker war, wurde von besonderem Einfluß auf den talentvollen Schüler. Chopin genoß bei ihm den Unterricht im Kontrapunkt. Daneben war Bachs „Wohltemperiertes Klavier" sein tägliches Studium. Obwohl Elsner seinen Unterricht im Sinne und Geiste der Klassiker erteilte, so erkannte er doch zugleich die Originalität und das Genie seines Schülers, der vielfach von der althergebrachten Norm abwich und am liebsten seiner eigenartigen Fantasie folgte. Elsner ließ ihn gewähren und

[1]) Nach *Riemann* (Musiklexikon 6. und 7. Auflage) ist Chopins Geburtstag der 22. Februar 1810. Die Redaktion.

setzte dem kühnen Geiste des jüngeren nicht den strengen Regelzwang entgegen. Als Chopin 1827 als Lyceaner das Abiturientenexamen bestanden hatte, war es auch Elsner, der dessen Eltern überredete, den talentvollen Sohn ganz der edlen Musica zu überlassen.

Im Jahre 1828 machte Chopin seine erste Reise ins Ausland, nämlich nach Berlin. Hier ließ er sich zwar nicht öffentlich als Klavierspieler hören, empfing aber viele schöne Eindrücke. In der Singakademie wohnte er einer Aufführung von Händels „Cäcilienfest" bei und tief ergriffen schrieb er: „Dies nähert sich am meisten dem Ideale, das ich von erhabener Musik in den Tiefen meiner Seele hege." Auch hörte er mit Entzücken im Opernhause Webers „Freischütz", Spontinis „Cortez" und Winters „Unterbrochenes Opferfest". Chopin fühlte, daß er in die große Welt hinaus müsse. Er ging 1829 nach Wien, wo er zuerst im Auslande als Klavierspieler hervortrat. Seine angeborene Bescheidenheit, seine ihm eigene Zurückhaltung, ja seine ihn sein ganzes Leben hindurch verfolgende Scheu vor der großen Öffentlichkeit entlockten ihm vor seinem ersten Konzert den Ausruf: „In Warschau haben mich wohlwollende Landsleute nachsichtig beurteilt, aber was soll ich in einer Stadt erwarten, die Haydn, Mozart und Beethoven auf dem Piano gehört hat!"

Nun, Chopin spielte in Wien mit ungeheurem Erfolge und namentlich rissen seine Improvisationen über polnische Nationalmelodien und Tanzweisen das Publikum zum hellsten Beifallsjubel hin. Wie ein Phänomen am musikalischen Himmel erschien allen der Komponist und geniale Klavierspieler, einem hellglänzenden Meteor vergleichbar, das leider so schnell verlöschen sollte. Was er im Jahre 1831 an seinen verehrten Lehrer Elsner aus Paris nach seiner Bekanntschaft mit dem damals weltberühmten Klaviervirtuosen Friedrich Kalkbrenner geschrieben hatte: „Soviel ist mir klar, daß ich nie eine Kopie von Kalkbrenner werde; er wird nicht imstande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunst-Ära zu schaffen", das hat er zur Wahrheit gemacht. Man muß Chopin als den Schöpfer eines ganz neuen Klavierstils und Genres bezeichnen. Herkömmliche Formen zerbrach er, wie ein Meister, der die Form zerbrechen darf, um etwas Neues, Originelles an deren Stelle zu setzen. Neu und originell aber war er im Großen, wie in den Details. Man kennt zwar den ihm eigentümlichen, originellen Geist aus seinen Werken immer sogleich heraus, dennoch aber gibt es bei ihm nichts Stereotypes. Es sind zwar kleinere Formen, in denen sein Geist schaltet und waltet, aber in der Etüde wie in der Ballade, im Scherzo wie im Nocturn und im Walzer, überall ist er neuschöpferisch und originell. Die Polonaisen und Mazurkas aber lassen die Seele seines Volkes zu uns sprechen und gerade seine Tonschöpfungen haben das Mitgefühl anderer mit seinem unglücklichen Vaterlande erregt. Daß sich Chopin bei der polnischen Aristokratie großer Beliebtheit erfreuen mußte, liegt daher auf der Hand. So hatte der kunstsinnige und durch seine Musik zum I. Teil von Goethes „Faust" bekannte Fürst Anton Radziwill Chopin schon als vierzehnjährigen Jüngling spielen gehört und war davon so hingerissen daß er ihm stets Freund und Protektor blieb. Und als Chopin in Paris zuerst mancherlei Enttäuschungen erlebte, mutlos wurde und mit der Absicht umging, sein Glück entweder in Amerika zu versuchen oder nach Warschau zurückzukehren, da hielt ihn wieder ein Radziwill, der Fürst Valentin, von seinem Plan zurück. Er führte den jungen Musiker in den Salon des kunstsinnigen Rothschildschen Hauses ein, wo sich die vornehmste Pariser Gesellschaft einzufinden pflegte. Chopins Spiel erregte hier das größte Aufsehen und bald gehörte er zu den am meisten gesuchten und mit Gunstbezeugungen überhäuften Lehrern des Klavierspiels in Paris. Auch die damals dort weilenden Kunstgenossen, Liszt, Berlioz, Ernst und Meyerbeer zögerten nicht mit ihrer Anerkennung und die Dichter sangen sein Lob in warmen Tönen. So schreibt Heine 1841 aus Paris: „Neben Liszt schwinden alle Klavierspieler mit Ausnahme eines einzigen, des Chopin, des Rafaels des Fortepiano, in der Tat mit Ausnahme dieses einzigen" und 1843 fügt er, Chopin mit dem berühmten Thalberg vergleichend, hinzu: „Es gibt nur einen, den ich vorzöge, das ist Chopin, der aber vielmehr Komponist als Virtuose ist. Bei Chopin vergesse ich ganz die Meisterschaft des Klavierspiels und versinke in die süßen Abgründe seiner Musik, in die schmerzliche Lieblichkeit seiner ebenso tiefen, wie zarten Schöpfungen. Chopin ist der große geniale Tondichter, den man eigentlich nur in Gesellschaft von Mozart oder Beethoven oder Rossini nennen sollte." Nicht mit Unrecht berührt Heine hier einen Chopin eigenen weltschmerzlichen Zug in seiner Musik, weshalb Field, der die Kunstform des Nocturn ins Leben rief, ihn „Un talent de chambre de malade" genannt hat. Aber, wie weit gehen Chopins Nocturnen, die er aufs wunderbarste und mit allen Mitteln der Technik aufs verschwenderischste ausgestattet hat, über die im älteren Gewande auftretenden und einfacheren, wenn auch in ihrer Art schönen, Fieldschen hinaus! Hier waltet eben das Genie, ein genialer Poet auf dem Klavier. —

Wie Chopin in Deutschland von zeitgenössischen Tondichtern, namentlich der romantischen Richtung, beurteilt wurde, darüber nur noch einige Bemerkungen. Schon 1835 äußerte sich der Balladenkomponist Karl Loewe in einem Briefe aus Leipzig dahin: „Die neuen Sachen von Chopin sind hier sehr en vogue und die Notturnos haben mir wohl

gefallen. Auf alle Fälle ist etwas an dem Komponisten, ein eigentümlich wilder, zügelloser Geist, der mit großer Meisterschaft die Klaviermittel ganz beherrscht." Und Mendelssohn schrieb um dieselbe Zeit, als er mit Chopin persönlich zusammengetroffen war: „Es war mir lieb, mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich doch prächtig damit vertragen." Namentlich aber trat Rob. Schumann mit Enthusiasmus für Chopin ein. Mit Jubel hatte er in dessen Variationen über ein Thema aus „Don Juan" das neue Genie erkannt. „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!" so rief er den Lesern der „Neuen Zeitschrift für Musik" begeistert zu und ließ — um nur einzelnes anzuführen — sich über Chopins Etüden folgendermaßen aus: „Wozu der beschreibenden Worte! Sind doch diese Etüden sämtlich Zeichen der kühnen, dem Komponisten innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne Flecken, im ganzen aber mächtig und ergreifend." —

Chopin hat uns eine große Anzahl von Klavierwerken hinterlassen, die in allen Formen auftreten. Auch schuf er Konzerte mit Orchester, sowie polnische Lieder, von denen einzelne weite Verbreitung gefunden haben.

Verhängnisvoll wurde für ihn seine Bekanntschaft mit George Sand, der berühmten Schriftstellerin und Dichterin, die er so schwärmerisch verehrte, daß er seine Schicksale mit den ihrigen verknüpfte. Diese Frau (Aurora Dudevant) beherrschte damals die Pariser Salons und hatte es mit ihrem faszinierenden Blick und mit ihrem sprühenden Geist auch Chopin angetan. Wenn sein Genius durch den Umgang mit dieser Frau auch nicht Schiffbruch erlitt, so entrückte er, wie Liszt sich ausdrückt, doch vor der Zeit den Tondichter der Welt, dem Vaterlande und der Kunst, denn diesen beiden Menschen fehlten die wesentlichen Bedingungen einer dauernden Harmonie.

Bei Chopin hatten sich schon 1837 die ersten Symptome eines Lungenleidens gezeigt. 1838 ging er daher mit George Sand, die ihn pflegte, nach Majorka, aber die Krankheit wurde nicht gehoben Nach jahrelangen Leiden mit vorübergehender Linderung, so daß er, nach der 1847 erfolgten Trennung von der Sand, im Jahre 1849 sogar noch nach London ging, um Konzerte zu geben, ereilte ihn der Tod im Herbst desselben Jahres nach seiner Rückkehr von England. Unter den Klängen seines Trauermarsches aus der B moll-Sonate trug man ihn zu Grabe. Zu seiner Totenfeier hatte er sich Mozarts „Requiem" bestellt. Sein Grab ist zwischen denen von Cherubini und Bellini.

Wir können uns nicht versagen, zum Schluß noch eine sehr treffende Charakteristik Heines, die eigentlich das Wesentlichste über den Tondichter besagt, zu zitieren: „Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich seine leichte Anmut und Grazie und Deutschland den romantischen Tiefsinn."

Bedeutung des Meistergesangs.[1]

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**.

Man soll den Meistergesang und seine Melodik nicht von der hohen Warte kontrapunktischer Gelehrsamkeit aus betrachten und werten; er bedeutet da gar nichts. Wenn die Singer in den Zeiten des schlimmsten Niederganges ihrer Kunst davon sprechen, wie sie mit Weh und Ach, mit Mühe und Not einen Ton komponiert haben und nun Gott zum Lobe einen Dankhymnus anstimmen, so ist das nicht etwa rührend und naiv, sondern herzlich albern und anmaßend zu nennen. Die alten Meistersinger haben derlei nicht getan. Aber sie haben hoch von ihrer Kunst gedacht. Und daran haben sie recht getan, denn sie war ihnen die Befriedigung eines unbezähmbaren Dranges, dem Leben des Alltages ein geistiges Gewicht entgegenzustellen. Was dem Stande der Ritter durch seine Erziehung und Lebensverhältnisse als mühelose Frucht in den Schoß fiel, das erwarben sich die Bürger in harter Arbeit und aus eigener Kraft. Auch die Meistersinger haben durch ihr Wirken dem Bürgertume geholfen, ein Recht auf eigene Kunst zu gewinnen; das ist ihr großes und bleibendes Verdienst, das dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird, daß sich die Kunstentwicklung ohne Rücksicht auf den Meistergesang vollzog.

Es ist bekannt, wie mit dem Beginne des bürgerlichen Lebens an die Stelle der Natural- die Geldwirtschaft trat. Damit begann die Herrschaft nüchterner Verstandes- und Geschäftsmäßigkeit. Aus der durch die Not gelehrten sicheren Erfassung der Forderungen des Lebens erwuchs aber auch die Erkenntnis, daß ein nutzbringender Gewerbebetrieb ohne geistige Bildung nicht denkbar sei, und so entstanden Schulen niederer und höherer Art. Mit ihnen gingen wohl gewisse literarische

[1]) Aus Prof. Dr. W. Nagels „Studien zur Geschichte der Meistersänger". Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Bestrebungen Hand in Hand. Aber wie hätten sie wohl hohen Flug nehmen sollen? Die Betonung praktischer Forderungen lag der Zeit am nächsten; waren sie einmal erfüllt, so konnten auch Wissenschaften und Künste zur Blüte kommen. Jedermann weiß, wie die Entwicklung vor sich ging. Mit dem Handwerke wuchs auch die Kunst, und so wirkte die Auffassung, daß die Kunst nichts selbständiges, nichts sei, das um seiner selbst willen geübt werden könne, nach, daß auch noch Lukas Cranach sein Brot als Lakierer und Vergolder erwerben mußte. Ganz wie Hans Sachs, der Schuhmacher, von seinem Handwerke und nicht von seiner Kunst lebte.[1])

Wird man auch die Gegensätze zwischen Minne- und Meistergesang nicht verkennen dürfen, die große Zartheit der Empfindungen, eine blühende und schöne Sprache dort, nüchterne Plattheit, Korrektheit und Derbheit der Ausdrucksweise hier erkennen müssen, so ist doch zu sagen, daß, was auch dem Meistergesange als Dichtung und als Musik an ästhetischem Feingehalte fehlen möge, sich doch durch ihn aus den dürftigen Handwerkerstuben goldene Fäden zur Welt des Schönen hinüberspannen. Weil ihre Träger Handwerker waren, wurde im deutschen Städteleben des 15. und 16. Jahrhunderts die Kunst zu einer wahrhaften Volkssache, vermochte damals die Kunst das ganze Leben zu durchdringen, so daß kein Platz, kein Erker, kein Dach, kein Haus ohne Schmuck und Zierrat blieb. Die Kunst warf ihre wärmenden und belebenden Strahlen überall hin, sie ließ das ganze Leben mit Poesie durchfluten und gab ihm durch ihre Tiefe und Innigkeit jenen wohligen und behaglichen Ausdruck, an dessen Abglanz wir uns noch heute in gar mancher alten lieben Stadt erfreuen können.

Aber man soll die Dinge nicht einseitig sehen. Weil die deutschen Künstler Handwerker waren, in räumlicher Enge und ohne die Vorbilder einer reichen und großen Vergangenheit schufen, war auch ihrer Kunst eine bestimmte Grenze gesteckt, die sie nicht zu der wunderbaren Formenschönheit, der Freiheit und Universalität der italienischer Künstler gelangen ließ. Die heimische Scholle, geradsinniges und ehrliches, aber spießbürgerliches Empfinden gab der deutschen Kunst Ziel und Richtung. Wille zur Kunst allein kann den Mangel an schöpferischer Fantasie und großen Vorbildern nicht ersetzen. Nur wenige Männer, wenn man von den Architekten absieht, wie Albrecht Dürer und Peter Vischer, vermochten über diese Schranke hinaus zu wachsen, die Mehrzahl blieb an der Oberfläche bürgerlich beschränkten Kunsttreibens haften. Das Wort kann keinen Tadel bedeuten sollen: die Genies waren damals so selten wie heute und allezeit, und innerhalb der ihrem Können gesetzten Grenzen haben die vielen Kunst-Treibenden sich als rechte und wackere Meister erwiesen, die im Volke Verständnis für künstlerische Arbeit zu verbreiten verstanden.

Man wird, wenn man nur aus den richtigen Voraussetzungen ihre Leistungen würdigt, dieses vornehmlich den bildenden Künstlern geltende Urteil auch auf die Meistersänger anwenden dürfen. Gewiß ist unendlich vieles an ihrer Kunst ledern und armselig; trockene Formel statt blühender und warmer Lebensäußerung. Aber weniger die Kunst der Meister selbst trug daran die Schuld, als die allgemeinen Verhältnisse der Zeit, die rein künstlerischem Gestalten abhold waren. Von verderblichem Einflusse war namentlich die zähe Beharrlichkeit der meist wenig gebildeten Sänger, die an der überkommenen Regel wie an einem Dogma hingen und die Notwendigkeit freien künstlerischen Schaffens deshalb auch nicht zu erkennen vermochten. So ist es denn durchaus kein Zufall, daß individueller Kraft innerhalb der Meistersingerschaft nur äußerst selten Gelegenheit gegeben war, sich zu betätigen; Zunft und Regel unterdrückten sie. Nur Hans Sachs und einige wenige andere konnten diese Schranken zuweilen durchbrechen. Hält der Meistergesang auch in seinen besten Vertretern den Vergleich mit den künstlerischen Leistungen der gleichalterigen Architektur, Skulptur und Malerei nicht aus, so ist das auch noch dem Umstande zuzuschreiben, daß er nach unseren künstlerischen Anschauungen als musikalische Leistung immer nur den Eindruck einer Skizze macht: wir können uns eine nicht auf harmonischem Grunde ruhende Melodie, die alle Kriterien ihrer Beurteilung ausschließlich in sich selbst trägt, nicht mehr vorstellen, es handele sich denn (allenfalls) um ein einfaches Volkslied. Da wo der Meistergesang dem Volksliede ähnliches geschaffen hat, wird er auch heute noch wirken können; wo aber nur seine komplizierte Form in Frage kommt, erweckt er schwerlich mehr das geringste allgemeine Interesse, weil in seinem künstlich-unkünstlerisch gedehnten und gestreckten Formenwesen auch nicht das kleinste entwicklungsgeschichtliche Moment steckt.[1])

Durch all das wird jedoch das geschichtliche Verdienst der bürgerlichen Sänger nicht geschmälert: sie haben den Sinn für Dichtung und Tonkunst in die kleinbürgerliche Familie hineingetragen und ehrlich und beharrlich die Sprache des Volkes gepflegt; sie haben ferner den Vergnügungen der voraufgegangenen Zeit, indem sie in der Kunstpflege die

[1]) Die Meistersinger des 15. Jahrhunderts, die sich selbst so nannten oder so bezeichnet werden, lebten wenigstens zum Teile noch von ihrer Kunst, zogen an den Höfen umher, dienten wohl da und dort und nahmen an den kriegerischen Unternehmungen teil. M. Beheim, Rosenblüt und der Freiburger Veit Weber sind solche nicht seßhafte Meistersinger gewesen.

[1]) Die Grundform der Meister- und Minnelieder (s. u.) die mit einer Grundform der Instrumentalmusik übereinstimmt ist ohne Zweifel volkstümlichen Ursprunges; daß sie die Entwicklung der Instrumentalmusik beeinflußt habe, ist ausgeschlossen.

Erfüllung einer hohen, sittlichen Ernst fordernden Aufgabe sahen, eine edlere Unterhaltung gegenüber gestellt; dies auch dadurch, daß sie am Ausbaue des öffentlichen Theaterwesens nicht unwesentlich mitgearbeitet haben. Der Meistergesang hat sich niemals in Fantastereien verloren, er hat vielmehr einen offenen Blick für Schäden der Zeit gehabt, hat das literarische Stoffgebiet des Altertums und das gesamte Wissen seiner eigenen Zeit sich zu eigen gemacht. Die Meistergesänge lassen uns in sittengeschichtlich treuen Bildern das Leben ihres Zeitalters in den Bürgerhäusern, in Badestuben sehen; wir erfahren Einzelheiten über Kindererziehung aus einzelnen Liedern, werden mit furchtbaren Naturereignissen bekannt gemacht, die die Gemüter der Menschen erregten, durchleben politisch bedeutungsvolle Vorgänge der politischen, sozialen und Religionsgeschichte.

Somit war der Meistergesang nicht nur eine Art von Laien-Gottesdienst, denn Singschulen fanden sowohl in der Kirche, wie auch auf den Zunftstuben und selbst in öffentlichen Bädern statt. Diente dort vorwiegend die Bibel zum Grunde für unzählige erbauliche Lieder, so traten hier Frohsinn und derber Humor in ihre Rechte. Gegenüber offenkundigen Schäden hat der Meistergesang nie geschwiegen; er hat die Unsitte übermäßigen Trinkens gegeißelt und Übergriffe der Pfaffen kräftig abgewiesen; er hat gegen den Papst und seine Scharen tapfer gekämpft, und ist mannhaft für die Freiheit des Bürgertums eingetreten. So wohnt ihm ein zwar oft sich derb-grobianisch äußernder, aber doch durchaus erfreulicher Zug von sittlicher Gesundheit inne. Wer das Gegenteil aus manchem zotigen Stücklein der Meistersinger beweisen wollte, würde damit nur zu erkennen geben, daß ihm das Verständnis für den ganzen Zeitraum abgeht. Die Meistersinger besaßen keinen Sinn für Grazie und Feinheit der Darstellung, nannten derbe Dinge mit unverblümt derben Worten und verstanden die Kunst noch nicht, schlüpfrige Geschichten in faltenreiche, verhüllende Gewandung zu kleiden. Ihre sprachliche Kunst ist gering; die Poesie lehrte aber die Meistersinger doch den Wert des deutschen Wortes erkennen und so sind aus diesem Gesichtspunkte auch die Künsteleien der Handwerker-Dichter in bezug auf den sprachlichen Ausdruck nicht ganz unwesentlich für die Entwicklungsgeschichte der Sprache selbst gewesen.

Von seinen Anfängen an hat der deutsche Meistergesang einen tiefen religiösen Sinn bewiesen.[1]) Daß er, aus der eigensten Kraft des Bürgerstandes erwachsen, Anschluß an die Reformation finden mußte, begreift sich leicht. Ehe Luthers Tat noch geschehen war, klaffte schon ein breiter Riß zwischen dem Empfinden des deutschen Bürgertumes und der Kirche, deren Vermittlertätigkeit jenes, von dem Wunsche und dem Bedürfnisse getragen, selbst mit seinem Gotte verkehren zu können, abwies. Das Mißtrauen in die sittlichen Kräfte des Klerus, das heiße Verlangen, ihn aus seiner angemaßten Stellung zwischen den Menschen und Gott auszuschalten, wurde durch die herrschende Bewegung des Mystizismus gewaltig unterstützt. Völliges Versinken und Aufgehen in der Liebe Gottes, das Auferstehen Gottes im Menschen waren seine führenden Leitsätze. Sie haben Luther als Augustinermönch lebhaft beeinflußt und mit zur Trennung von der alten Kirche beigetragen. Den Spuren der deutschen Mystik begegnet man im Meistergesange des 14. und 15. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt. Sie hat den raschen Anschluß der Bürgersänger an die Reformation vorbereitet, aus deren Wirken die Meistersänger für sich und ihre Kunst die bedeutsamste Nahrung zogen, so daß mit dem Zeitalter Luthers ein neuer Abschnitt der Geschichte des Meistergesanges einsetzt, in der dieser zu rascher Blüte gelangte.

Daß sie sich nicht entfalten, keinen Einfluß auf die allgemeine künstlerische Entwicklung gewinnen konnte, lag an den schon angedeuteten Ursachen. Der Meistergesang steckte sich seine Grenze selbst überaus enge; er wollte keine Berührung mit der Außenwelt, wollte nichts mit der polyphonen Vokalkunst und der die Schwingen regenden Instrumentalmusik zu tun haben. Ihm lag nichts daran, sich zu entwickeln und aus der Berührung mit anderen Elementen neue Quellen des Lebens für sich selbst zu erschließen. Er wollte in seinen besten Vertretern nur seinen Besitzstand wahren und mußte deshalb verkümmern. Was ihm andere, weniger hochstehende Mitglieder der Singerzunft im Laufe der Zeiten zuführten, diente nicht dazu, das Ansehen der „holdseligen Kunst" nach außen hin zu heben oder ihr neue und frische Kräfte zuzuführen: es waren dies fast ausnahmslos Erscheinungen eines bedenklichen Vereinslebens, Kleinigkeiten, die Nichtigkeiten waren, aber die hauptsächliche Aufmerksamkeit der Singer erregten.

Als diese selbst zu fühlen begannen, daß die Zeit für ihre Kunst vorbei sei, wandten sie ihre Teilnahme in erhöhtem Maße dem dramatischen Spiele zu. Hier haben sie zum Teil Wackeres, wenn auch vielleicht nicht immer in rein künstlerischer Beziehung geleistet: sie haben gegen das Jesuitendrama zu wirken versucht und mögen mit Veranlassung gewesen sein, daß sich an einzelnen Stellen im Süden deutscher Erde die italienische Oper nur verhältnismäßig langsam Geltung verschaffen konnte.[1])

[1]) Vergl. zum folgenden: *Th. Hampe*, Meistergesang und Reformation (In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, Bd. 7, Berlin 1898).

[1]) Vergl. meine kurze Darstellung in „Sammelbände der I. M. G." IX. S. 145 ff. Leipzig 1907.

Anzeichen einer Reform im Orgelbau,

unter besonderer Berücksichtigung der alten Silbermannschen Orgel in St. Thomas zu Straßburg und der neuen Orgel von Dalstein & Haerpfer in Cronenburg-Straßburg.

Von **P. Teichfischer**, Bielefeld.

Gelegentlich eines Besuches der „wunderschönen Stadt" lernte ich vor kurzem ein altes, hervorragend schönes Orgelwerk kennen, das, wenn nicht alle Anzeichen trügen, dazu berufen sein dürfte, der Ausgangspunkt einer Reform, ja einer neuen Aëra im deutschen Orgelbau zu werden. Wer die rapide Entwicklung der Orgelbautechnik in den letzten Jahrzehnten mit offenen Augen und Ohren verfolgt hat, wird zugeben, dafs die Raffiniertheit des nicht tönenden Apparates (Röhrenpneumatik, elektrische Traktur, Präzision des Anschlags usw.) kaum noch überboten werden kann. Aber hat mit der Kompliziertheit und Vervollkommnung der technischen Hilfsmittel die Entwicklung der klanglichen Schönheit Schritt gehalten? Mit nichten! Dem unbefangenen Beobachter wird es schon längst aufgefallen sein, dafs selbst von tüchtigen Orgelbauern der Orgelton, die Hauptsache, auf Kosten des rein Technischen über Gebühr vernachlässigt wird. Die Klagen Dr. *Schweitzers* (in seiner nicht warm genug zu empfehlenden Broschüre über: „Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst", Leipzig, Breitkopf & Härtel), dafs der Orgelbau der letzten Jahrzehnte uns wohl tonstarke, aber nicht mehr tonschöne und tonreiche Werke geliefert habe, sind nur zu berechtigt. Oder wer möchte anfechten, was mir neulich ein musikalischer Zuhörer aus voller Überzeugung sagte: Was hört man denn beim Spiel einer Bachschen Fuge aus der reichen Polyphonie auf den meisten Orgeln heraus? Allenfalls die Ober- und Unterstimme! Statt des frisch pulsierenden sanglichen und klanglichen Lebens der Mittelstimmen ein verschwommenes, chaotisches Durcheinander, das durch die Aufdringlichkeit der kreischenden und schreienden Mixturen fast ertötet wird. — Ich wüfste nicht, wo mir jemals herrlicher und deutlicher der Wunderbau einer Bach-Fuge in ihrer ruhigen Plastik, durchsichtigen Klarheit und architektonischen Schönheit vor Ohr und Seele getreten wäre als in St. Thomas in Strafsburg. Hier finden moderne Orgelbauer ein wohl selten erreichtes Vorbild in bezug auf Sorgfalt in der Mensurierung, Berücksichtigung des Aliquot-Elementes, Tonfülle und Glanz in einzelnen Registern wie im vollen Werke und Feinheit in der Behandlung der Mixturen (auffallend weich).

Das Werk ist 1740 von *Johann Andreas Silbermann, dem Jüngeren*, erbaut. Der Gründer des Hauses, Johann Andreas Silbermann, der Ältere (1678—1734), zog aus Sachsen nach Strafsburg. Sein jüngerer Bruder *Johann Gottfried* (1683—1753) erlernte von ihm die Orgelbaukunst und etablierte sich später in der ursprünglichen Heimat der Familie. Er hat in Sachsen berühmte Werke aufgestellt, u. a. drei in Dresden. Kein Geringerer als der Altmeister J. S. Bach hat das Lob dieser Silbermannschen Orgeln gesungen. Bei seinem Besuche am Hofe Friedrichs II. (1747, in Potsdam) mufste der geniale Thomaskantor dem grofsen Könige auch mehrere Silbermannsche Klaviere vorspielen. (Johann Gottfried Silbermann figuriert also mit unter den Erfindern bezw. ersten Konstruktoren unsres, des modernen Hammerklaviers.) Auch diese Instrumente fanden die vollste Anerkennung Bachs. Johann Andreas Silbermann, der Jüngere, ist nicht minder bewundernswert wie sein bedeutender Onkel. Unbeirrt durch die Kränkungen und Vorwürfe der Fachgenossen und Interessenten, die schreiende Orgeln gewohnt waren und liebten, intonierte die Orgelbauerfamilie Silbermann prinzipiell schwach, aber unter Wahrung der Fülle und Weichheit des Tones, was auch an der Strafsburger Orgel zutage tritt. Ihre Bauart ist durchaus solide. Die alte Traktur vom Jahre 1740, desgleichen Windladen und Tasten, konnte beibehalten werden und funktioniert mit geradezu erstaunlicher Präzision. Ein Unterschied in der Spielart eines modernen (pneumatischen) und dieses altehrwürdigen (mechanischen) Meisterwerkes ist so gut wie nicht zu spüren. (Mir persönlich sagt eine Spielart, bei welcher die Taste dem Fingerdruck einen geringen Widerstand entgegensetzt, weit mehr zu als die meist zu leichte vieler modernen Orgeln.) Die ausgetretenen Pedaltasten sind durch neue ersetzt worden. Das Gebläse wurde von der Firma Dalstein & Haerpfer, Bolchen in Lothringen, die im Auftrage des Thomaskapitels nach des hochverdienten Dr. Schweitzer[1]) Anweisung und Leitung die Restaurierungsarbeiten übernommen hatte, erheblich erweitert und verbessert. Die alten Windladen sind sehr eng gebaut. (Ein Fehler der Silbermannschen Bauart!) Beim Spielen des vollen Werkes liefsen sie nicht genügend Wind ein. Manche Pfeifen wurden zu schwach angeblasen, und das wirkte ungünstig auf die Reinheit des Tones. Dem konnte nur durch eine Erhöhung des Winddrucks und durch ein geschickt verteiltes und erweitertes Gebläse (4 Bälge und 6 Regulatoren) abgeholfen werden. In der Intonation, einer Meisterleistung der Orgelbau-Anstalt Dalstein & Haerpfer, ist der alte Klang pietätvoll festgehalten, zum Teil verschönert worden. Er ist würdevoll und edel (nicht ein Teut von Trivialem und Banalem wie so häufig bei organo pleno!), charaktervoll und weich, dabei poetisch, wie von feinem Silberglanz überstreut. Besondere Hervorhebung verdienen die Mixturen, Gemshorn 4' im Positiv,[2]) ferner Salicional 8' und Flöte 4' im I. Manual. — So viel steht fest: In seiner herrlichen Silbermannschen Orgel besitzt St. Thomas nicht nur ein hervorragendes Kunstwerk, sondern auch gleichzeitig ein kulturgeschichtliches und kunstpädagogisches Monument von ganz eminenter Bedeutung. So waren die Orgeln beschaffen, auf denen der gewaltige Bach seine unsterblichen Meisterwerke vortrug. Ein An- und Abschwellen des Tones, effektvolle Pointen, mannigfache Steigerungen, häufigen Registerwechsel und so raffinierte Klangmischungen wie die heutigen liefsen sie gar nicht zu. Andrerseits besafsen sie so hohe Vorzüge, dafs der Meister der modernen Ressourcen wohl entraten konnte. So ergibt sich als die wahre Signatur des Vortrages einer Bachschen Fuge, durch die Beschränktheit der Mittel in den damaligen Orgeln von selbst geboten und als künstlerisches Postulat des Altmeisters zugleich, das wir respektieren müssen: Einfachheit in der Registrierung, und nicht: schrankenlose Kompliziertheit im Register- und Klangfarbenwechsel.

[1]) Verfasser des bei Breitkopf & Härtel erschienenen, zur Zeit wohl bedeutendsten Werkes über *J. S. Bach*.

[2]) Im Rücken des Spielers, an der Brüstung der Orgelempore.

Das letztere erscheint nur geeignet, den wundervollen Flufs der Gedanken und den grofsen Zug der melodischen Linien zu stören. Bei dem klaren, durchsichtigen Klang einer Silbermannschen Orgel verschwindet das Bedürfnis nach dem Wechsel der Klangfarben von selbst. Ich kann mir nicht versagen, die ausführliche Disposition des prächtigen alten Werkes hier mitzuteilen. Auffällig sind die deutschen Registernamen der Register No. 11, 28 (nur zum Teil) und 34 bei der sonst durchgehends gewahrten französischen Bezeichnungsweise. Ob erstere einer späteren Zeit angehören, entzieht sich meiner Kenntnis.

Disposition der Silbermannschen Orgel in St. Thomas zu Strafsburg im Elsafs.

I. Manual.
1. Bourdon 16'
2. Montre 8'
3. Bourdon 8'
4. Flûte traversière 8'
5. Salicional 8'
6. Prestant 4'
7. Flûte 4'
8. Doublette 2'
9. Fourniture 2'
10. Cornet 8'
11. Trompete 8'
12. Voix humaine 8'
13. Clairon 4'

Positiv.
14. Bourdon 8'
15. Cor de daim 4'
16. Prestant 4'
17. Flûte 4'
18. Flûte harmonique 4'
19. Doublette 2'
20. Cymbel 1'
21. Cromhorn 8'

III. Manual.
22. Montre 8'
23. Gamba 8'
24. Bourdon 8'
25. Salicional 4'
26. Cor de daim 4'
27. Flûte 4'
28. Basson Trompete 8'

Pedal.
29. Flûte 16'
30. Flûte 8'
31. Violoncelle 8'
32. Prestant 4'
33. Bombarde 16'
34. Trompete 8'
35. Clairon 4'

2. = Prinzipal 8', 6. = Oktave 4', 8. = Oktave 2', 9. = Mixtur 2', 15. = Gemshorn, 29. = Prinzipalbaß 16'.

— — — Zieht man das Fazit aus Dr. Schweitzers Erwägungen und Vorschlägen in seiner bereits angezogenen Broschüre, so ergibt sich etwa folgender Satz: Als der beste Orgeltyp bezw. die beste Bachorgel der Gegenwart ist diejenige anzusprechen, die die wesentlichen Intonationsvorzüge der besten deutschen (Silbermann: Mixturen) und der besten französischen Orgel (Cavaillé-Coll: Rohrwerke) in sich vereinigt, selbstverständlich unter Beibehaltung aller bewährten modernen technischen Ressourcen. Französische Orgeln habe ich leider noch nicht gehört. Einer der bedeutendsten Orgelspieler und gründlichsten Orgelkenner, Professor A. Haupt, ehedem Direktor des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, rühmte ihre Vorzüge, wann und wo sich Gelegenheit dazu bot. Ja, der sonst so sachliche, klare, in seinem Urteile zurückhaltende und kühl abwägende Meister fand Töne heller, echt künstlerischer Begeisterung, wenn er von den herrlichen Pariser Orgeln Cavaillé-Colls erzählte. Sein Zeugnis darf als autoritativ gelten. Den angedeuteten Typus nun hat die frisch aufstrebende Orgelbau-Firma Dalstein & Haerpfer in der neuen Orgel zu Cronenburg-Strafsburg (Vororts Gemeinde) vorzüglich getroffen. Ihr gebührt das Verdienst, die Reform-Ideen Dr. Schweitzers vorurteilslos als richtig anerkannt und in durchaus gelungener Weise realisiert zu haben. Das Werk, Op. 190, das einen neuen Ausgangspunkt in der Geschichte des Orgelbaus darzustellen geeignet erscheint, ist folgendermafsen disponiert:

Orgel der evangelischen Kirche in Cronenburg, Elsafs, gebaut von Dalstein & Haerpfer, Bolchen in Lothringen.

I. Manual.
1. Bourdon 16'
2. Prinzipal 8'
3. Gamba 8'
4. Flûte 8'
5. Salicional 8'
6. Bourdon 8'
7. Hohlflöte 4'
8. Oktave 4'
9. Doublette 2'
10. Mixtur Cornet $2^2/_3$'
11. Trompette harmonique 8'

II. Manual.
12. Salicional 16'
13. Basson 16'
14. Geigenprinzipal 8'
15. Voix céleste 8'
16. Aeoline 8'
17. Gamba 8'
18. Bourdon 8'
19. Fugara 4'
20. Traversflöte 4'
21. Flageolat 2'
22. Mixtur $2^2/_3$'
23. Basson-Hautbois 8'
24. Trompette 8'
25. Clairon 4'

III. Pedal.
26. Prinzipalbafs 16'
27. Contrabafs 16'
28. Subbafs 16'
29. Violoncelle 8'
30. Oktavbafs 8'
31. Prestant 4'
32. Posaune 16'

Aufser den 32 klingenden Registern (1972 Pfeifen) enthält das Werk 68 Hilfs-Register, insgesamt also 100 Züge. Das II. Manual (14 Register) befindet sich im Schwellkasten, desgl. einige Pedal-Register. Auf die vollständige Aufzählung der in modernen Orgeln üblichen Koppeln und Kombinationszüge darf ich wohl verzichten. Nur das auf diesem Gebiete besonders Bedeutungsvolle sei kurz hervorgehoben. Die sogenannten freien Kombinationen sind sehr sinnreich konstruiert. Die vor Beginn des Spieles eingestellten Register eines Manuals oder des Pedals können sowohl die sogenannte Handregistrierung ablösend als auch ergänzend verwendet werden. (Bisher war mit dem Eintritt der freien Kombinationsregister die weitere Verwendung der ursprünglichen oder einer anderen Registermischung desselben Manuals bezw. Pedals erschwert.) Sämtliche Koppel- und Kombinationszüge sind derartig eingerichtet, dafs sie sowohl mit der Hand durch einen Knopf als auch mit dem Fufse durch einen Tritt ein- und ausgeschaltet werden können. Die von der Hand gezogene oder abgestofsene Koppel stellt sich auch unten in den Tritten automatisch ein, und umgekehrt. Es läfst sich also jede Kombination bezw. Koppelung mit der Hand einstellen und mit dem Fufse ausschalten, und umgekehrt. Wenn die Hände beschäftigt sind, besorgt der gerade freie Fufs die Einstellung einer anderen Registermischung. Sind die Füfse nicht frei, so vollzieht sich durch einen leichten Fingerdruck der Registerwechsel. Dieselben Ressourcen sind also 2mal vorhanden. — Ein Hebelpedal für Crescendo und Decrescendo wirkt auf das ganze Werk und 5 Koppeln. — In Windladen und Traktur ist ein eigenes pneumatisches bezw. aërostatisches System zur Anwendung gebracht worden. Die Präzision in der Ansprache der Tasten ist über alles Lob erhaben. — Als ganz markante Vorzüge der Cronenburger Orgel in klanglicher Hinsicht stellen sich die folgenden dar: 1. Fast jedes einzelne Register kann infolge der wahrhaft künstlerischen Intonierung als Solostimme benutzt werden. Zur Illustration ein Beispiel! Einer Mixtur $2^2/_3$' (solo!) wurde der Cantus firmus zugeteilt. Als Begleitstimmen dienten ein zartes Salicional 8' und ein schwaches 16' Pedalregister. Der C. f. wirkte nicht im geringsten aufdringlich, sondern im Gegen-

teil angenehm. Wohl jeder Kenner wird mit ungläubigem Kopfschütteln sagen: „Die Botschaft hör' ich wohl; allein mir fehlt der Glaube.“ Auch ich wäre heute noch ein Thomas, wenn ich mich nicht durch mein Gehör von der geradezu überraschenden Wirkung überzeugt hätte. 2. Das Ineinanderfliefsen mehrerer, nacheinander gezogenen Register vollzieht sich überaus subtil, ohne den (vielfach vorkommenden) merkbaren Ruck — sit venia verbo! — im Gehör. Tritt beispielsweise zu einem schwach intonierten Bourdon 8' Oktave 4' hinzu, so wird der 4'ton-Charakter nicht so dominierend, dafs von dem schwachen 8'tone nichts mehr herauszuhören ist. Der Klang der schwächer intonierten Stimmen wird also von denen mit kräftigerer Intonationsweise keineswegs absorbiert. 3. Das $<$ und $>$ des II. Manuals bezw. der vollen Orgel ist von geradezu phänomenaler Wirkung. 4. Im organo pleno besitzt das Werk imponierende Kraft und Fülle. Man glaubt eine Orgel von annähernd doppelter Registerzahl zu hören.

Erfreulicherweise sind die Stimmen, die für eine Reform des Orgelbaus im Sinne der obigen Ausführungen eintreten, im Zunehmen begriffen. Interessenten sei die treffliche Arbeit des Organisten Glabbatz in Hannover über das Thema: „Wie die Alten disponierten“ — warm empfohlen. Sie findet sich abgedruckt im Januarheft der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ (Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen). In einem Fachorgane schreibt Musikdirektor Holtschneider, Dortmund, über die Eindrücke, die er von der Orgel in Cronenburg empfangen, u. a.: . . . „Das Resultat meiner Beobachtungen hat mich zu der Überzeugung gebracht, dafs tatsächlich in der Südwestecke unseres deutschen Reiches ein neuer Orgeltyp im Entstehen begriffen ist, der in musikalisch-klanglicher Beziehung als ein Fortschritt zu bezeichnen ist. Ich war über die Wirkung der Orgel zu Cronenburg-Strafsburg geradezu erstaunt. Die Wirkung des Schwellers mit den 16', 8' und 4' Zungenstimmen gab dem vollen Werke einen aufserordentlichen Glanz. Im vollen Werke hatte man noch die Möglichkeit, ohne den Charakter des Tonkörpers zu verändern, mittelst des Schwellers ein machtvoll wirkendes Crescendo zu entwickeln“ . . .

(Unter Benutzung [besonders des musikgeschichtl. Teiles] des Aufsatzes: „Die Restaurierung der alten Silbermannschen Orgel“ — in der „Straßb. Post.“)

Lose Blätter.

Das Jahr 1908 in der Musik.

Von Erich Kloss.

Man kann natürlich die Entwicklung der Musik nicht nach den Zeitabschnitten des Kalenders bemessen. Indessen geben die Spielzeiten der Opern doch Gelegenheit, gewisse Abschnitte festzustellen, die sich mit denen der Jahresrechnung decken. Und so erscheint die „Theater-Statistik“ immer am Beginn jedes neuen Jahres.

Ziffern sind oft lehrreich: sie überzeugen besser, als alle Reden. Es steht einwandfrei fest, dafs *Wagner* noch durchaus das Opernwesen beherrscht. Mit nicht weniger als 1950 Vorstellungen steht er in der deutschen Opernstatistik voran. Ein Beweis, dafs auch das weitere Publikum immer mehr in das Verständnis des Bayreuther Meisters und seiner Werke eindringt, wenngleich natürlich die Verinnerlichung dieses Verständnisses noch zu wünschen übrig läfst. Ein Beweis auch ferner dafür, dafs sich gewisse Mode-Erscheinungen, wie z. B. der italienische Verismus schnell überwinden lassen. Auch Richard Straufs scheint das Los der Modegröfsen zu teilen. „Feuersnot“ ist fast ganz vom Opern-Repertoir verschwunden; „Salome“ weist einen starken Rückgang auf. Ob die in Dresden, München und Berlin mit starkem, äufseren Beifall aufgenommene, aber doch recht verschieden beurteilte „Elektra“ sich halten wird — wer mag es wissen. Jedenfalls scheint sich Straufs für die Allgemeinheit besser als Sinfoniker durchzusetzen: schliesslich ist ja auch „Elektra“, die „Oper“, von jedem einsichtsvollen Kritiker als eine Art dramatischer „Sinfonie“ bezeichnet worden.

Aber wo bleiben die andern „Modernen“? *Max Schillings* errang sich in Dresden ehrenvollste Anerkennung mit seinem „Moloch“, aber doch nicht den ersehnten weittragenden Bühnenerfolg. *Hans Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten“ konnte es wegen der Sprödigkeit von Musik und Dichtung, ebenso wie der „Moloch“ nicht zu einer stärkeren Nachfrage bringen. Dagegen scheinen *Siegfried Wagners* sorgsam gearbeitete und fein empfundene Werke auf der Bühne mehr und mehr festen Fufs zu fassen, und jüngst hat in Plauen der „Herzog Wildfang“ wieder einen unbestrittenen und warmen Erfolg errungen. Sein „Sternengebot“ erlebte in Hamburg im Januar 1908 die Erstaufführung. In Stettin eroberte sich „Bruder Lustig“ durch den volkstümlichen Inhalt und die überaus ansprechende Musik neue Freunde. Siegfried Wagners höchste Tat war aber die glänzende Neu-Einstudierung des „Lohengrin“ in Bayreuth, die ja hier bereits nach Gebühr gewürdigt worden ist. Die Bayreuther Festspiele erwiesen sich in jeder Hinsicht wieder als der erste und künstlerisch vornehmste Faktor im ganzen Bühnen- und Musikleben. Die Münchner Vorstellungen im Prinz-Regenten-Theater brachten viel Gelungenes, wurden aber im ganzen wegen der Ungleichmäfsigkeit der Eindrücke infolge nicht ganz sorgfältiger Vorbereitungen recht verschieden beurteilt und stehen natürlich an rein künstlerischem Wert und an innerlicher und kultureller Bedeutung hinter Bayreuth zurück. Man kann hier nur äufserliche „Vergleiche“ ziehen.

Bedeutungsvoll für die Festigkeit der Bayreuther Kunst ist es, dafs die Festspiele für dieses Jahr (1909) bereits Ende 1908 ausverkauft waren, ohne dafs auch nur die leiseste Aufforderung zum Besuch durch die Presse erfolgt war! Ein Beweis, wie sich edelste, selbstlose, d. h. von Geschäftsinteressen freie Kunst durch sich selbst durchsetzt. Hierbei mag noch erwähnt sein, dafs auch die Pariser Grofse Oper mit Wagner, speziell mit der nun endlich erfolgten Einstudierung der „Götterdämmerung“ den gröfsten künstlerischen und materiellen Erfolg einheimste.

Bemerkenswert ist, dafs *Leo Blechs* anmutige Spieloper „Versiegelt“ das Publikum allenthalben sehr ansprach, — ein Beweis, dafs man auch heute noch mit einfachen, Mitteln Interesse zu erregen vermag. Immerhin ist der künstlerische Wert des Einakters nicht allzuhoch ein-

zuschätzen. Man erwartet überhaupt von unsern Einakterkomponisten endlich einmal ein gröfseres Werk, das den Opernabend ausfüllt. Diese Einakter, mögen sie auch noch so erfolgreich sein, hönnen doch im Grunde nur als künstlerische Versuche aufgefafst wetden. Aber *Leo Blechs* künstlerisches Können ist nicht zu unterschätzen, und seine Mittel sind gediegen und einfach. Auf diese Weise erklärt es sich auch, dafs sich *Humperdincks* „Hänsel und Gretel" dauernd auf dem Spielplan erhält. Leider hat der feinsinnige Tonsetzer uns auch 1908 auf eine neue Gabe seines Talentes warten lassen, ebenso wie sich *Eugen d'Albert* mit dem andauerndem Erfolge von „Tiefland" beschieden hat. Sein „Tragaldabas" war ein Fehlschlag. Von *Friedrich Kloses* interessanter „Ilsebill" ist bereits im Januarheft die Rede gewesen. Hier scheint sich eine hoffnungsreiche Entwicklung vorzubereiten.

Von Festspielen und Musikfesten ist auch folgendes zu sagen: Das Stadttheater in Bremen veranstaltete im Mai 1908 sehr gute und erfolgreiche zyklische Wagner-Aufführungen. Köln bot bei seinen Frühjahrs-Festspielen ein stark gemischtes Repertoir von deutschen, französischen und italienischen Opern; auch das Brüsseler Opern-Theater gastierte dabei. Die Gesamt-Einstudierungen unter *Otto Lohse* verrieten künstlerische Sorgfalt und Durcharbeitung. Das Düsseldorfer „Rheinische Musikfest" mufste in diesem Jahre ausfallen. Grund: Die städtischen Behörden und die Musikdirektion konnten sich nicht einigen über Äufserlichkeiten und Einzelheiten. St. Bureaukratius macht auch in Kunstdingen seinen unheilvollen und törichten Einflufs geltend. Diese rheinischen Musikfeste haben bisher seit 1817 regelmäfsig stattgefunden; um so bedauerlicher ist ihr Ausfall.

Im ganzen also ist das Jahr 1908 nicht ergiebig gewesen für einen nennenswerten Fortschritt in musikalischer Hinsicht. Auch im Ausland trat keine sonderliche Erscheinung hervor. *Claude Debussy* mit „Pelleas und Melisande" konnte bei uns nur Interesse erregen als musikalischer Experimentierer; das grofse Publikum lehnte diese Art von Musikmalerei ab: so in Köln, Prag, München und an der Komischen Oper in Berlin. An diesem Institut errang *Leoncavallos* „Zaza" einen ziemlich lebhaften Erfolg; doch war für Kenner ein Fortschritt über die „Bajazzi" hinaus nicht zu erkennen und eine wesentliche Bereicherung des Opern-Repertoirs haben uns weder *Leoncavallo* noch *Puccini* noch auch *Charpentier* (nach seiner verheifsungsvollen „Luise") gebracht.

Die „Richard Straufs-Woche" der Dresdner Hofoper.

(Zur Uraufführung der „Elektra" am 25. Januar 1909.)

Von Prof. Otto Schmid.

Man mag im einzelnen über den Berliner Meister denken wie man will, man mag in ihm eine Übergangserscheinung erblicken oder mag ihn wie Ludwig Hartmann mit einem Blitz, wohl auch mit einem Kometen vergleichen, um damit das Phänomenhafte, das Exzeptionelle, Sensationelle als das Wesen seiner Kunst zu bezeichnen, das eine steht fest, er ist zum mindesten Deutschlands gröfster lebender Komponist. Das aber rechtfertigt allein die kühne Initiative, welche die Dresdner Hofoper zu seinen Gunsten ergriff. Als diese unter Graf *Nicolaus Seebach* und seinem musikalischen Generalissimus *v. Schuch* am 21. November 1901 die „Feuersnot" aus der Taufe hob, da rief mancher ob der derbsinnlichen Schlufspointe des Werkes und dessen musikalischer Artung: shoking! Und heute! Kritik, Fachmusiker und Publikum goutieren das Werk als das, wie sie meinen, zahmste Werk von Straufs mit Behagen, und zwar noch auf Kosten der „Salome" und natürlich erst recht der „Elektra". Das macht, weil sie es bewufst oder unbewufst fühlen, dafs sie noch auf vertrautem Boden sich bewegen. Also man kann sagen, dafs der dritte Zug der viertägigen Straufs-Woche, der uns aufser „Feuersnot" unter Schuch noch die „Domestica" unter Straufs selber brachte, den innerlich echtesten Erfolg brachte. Und doch ist, wenn man von letzterem als von einer Untergangs-Erscheinung spricht, die „Feuersnot" das typischste Übergangswerk, das er auf dem Gebiet des musikalischen Dramas schrieb. In „Guntram" noch Wagnerianer de pur sang d. h. in Textwahl und Musik, emanzipiert er sich wenigstens in der ersteren insoweit von seinem Vorbild, als er von dem Bannkreise des Schopenhauerschen Weltverneinungs- und Askese-Ideals energisch abrückt. Kunrad der Ebner, der Held des Werkes, ist kein Weibes Wonne Entsagender. Im Gegenteil. Im Grunde also bleibt Straufs in „Feuersnot" nur Form-Wagnerianer; er bringt gleichsam dem Bayreuther Meister noch einen Scheidegrufs in seinem eignen Idiom dar. Daran, dafs das ganze Werk Meistersinger-Stimmung atmet, ändert auch der Umstand nichts, dafs es den Chören einen breiten Raum und ein Eingreifen in die Handlung vergönnt. Dafs „Salome" einen Fortschritt über „Feuersnot" hinaus bedeutet, unterliegt, wenn man die Entwicklung des Komponisten im Auge behält, keinem Zweifel. Zwar nähert er sich in der Pointierung, die er seiner Musik am Schlusse gibt, insofern wieder seinem grofsen Vorläufer, dafs er seine Heldin gleichsam „erlöst" werden läfst; denn so und nicht anders ist wohl der isoldenhafte Aufschwung aufzufassen, den diese nimmt, als sie im Kufs die Lippen des toten Jochanaan mit ihrem Munde berührte. Aber die Rollen zwischen Mann und Weib sind vertauscht. Bei Wagner sind es in der Hauptsache die Heldinnen, die „erlösen", die Helden, die sich erlösen lassen. In „Salome" ist es also umgekehrt. Aber auch in musikalischer Hinsicht zieht Straufs die aus dem Textbuch sich ergebenden über Wagner hinausführenden Konsequenzen. Da er das Wildesche Drama ohne Umdichtung vertont und dessen Bedeutung im sprachlich-koloristischen Moment liegt, gewinnt seine Musik nach dieser Seite hin besonders Boden. Nicht nur, dafs der „neue Berlioz" zur Differenzierung der Tonrealistik im Grausigen wie im grotesk Witzigen (Juden-Szene) Spielraum findet, lebt er sich auch in der Farbengebung nach der schönen Seite, nach dem Wohllaut hin aus, und es war bemerkenswert, dafs *Straufs*, als er sein Werk am zweiten Abend selber dirigierte, diese Partien sichtlich heraushob, wie er denn durch eine ruhige unnervöse Temponahme überraschte. Hätte *Burrian*, den diesmal *Hr. Sembach* verdienstlich vertrat, die von ihm seinerzeit kreierte Rolle des Herodes übernehmen können — er ist gegenwärtig in Amerika — man wäre Zeuge einer idealen Besetzung des Werkes gewesen; denn *Perron* gab dem Jochanaan geistige Gröfse und Frau *Akté*-Paris ist darstellerisch jedenfalls die beste Salome, die man sehen kann. Dieser zweite Abend wäre also sicher der Höhepunkt des Straufs-Zyklus gewesen, wenn nicht der Erfolg der diesen beschliefsenden

zweiten Aufführung der „Elektra“ ihn in Schatten gestellt hätten.

Fragt man nun, in welcher Weise sich dieses Werk als eine Entwicklung wieder über „Salome“ hinaus darstellt, so mufs man sagen, dafs das Werk einen Fortschritt nach der dramatischen Seite unverkennbar darstellt. „Salome“ kann man ein dramatisches „Tongemälde“ nennen, und abstrahiert man vom Gefallen oder Nichtgefallen des Vorwurfs an ihm bewundern, wie scharf Straufs die drei Hauptfiguren der Heldin, des Herodes und des Jochanaan von dessen Hintergrund sich abheben läfst. In Hugo von Hofmannsthals Drama aber lag dem Komponisten schon ein ganz anders geartetes Textbuch vor wie in dem Wildeschen. Gewifs der Wiener Dichter besafs nicht Potenz genug, um des Sophokles gewaltige Tragödie in modernem Geist umzugestalten. An Stelle des machtvollen Schicksalsgedankens, der in dem Schlufschor des Originals uns aufrichtend berührt, einen neuen zu setzen, gebrach es ihm als einem Kind unsrer Zeit wohl auch an einer gefestigten Weltanschauung. Indessen die belebtere und innerlich reichere Szenenfolge gab ihm das Original schon in die Hand, und hier setzt die Musik von Richard Straufs dahin ein, dafs das Koloristische der „Salome“-Partitur gegenüber zurücktritt und es weniger auf die Fixierung des Milieus, als auf die drastische Veranschaulichung der szenischen Vorgänge ankommt, wobei es natürlich auch nicht ohne starke Gefühlsexplosionen abgeht. Mit logischer Notwendigkeit entfernte sich also Straufs auch in formaler Hinsicht noch mehr von Wagner, ging nicht nur über ihn hinaus wie in „Salome“. Das Aufgeben des leitmotivischen Prinzips schon im letzteren Werke als Lockerung erkenntlich, wird von ihm jetzt als Bruch vollzogen; nicht in dem Sinne, dafs er keine charakterisierenden Personalmotive usw. hätte, aber in dem, dafs er der sozusagen systematischen Verwendung derselben entsagt, die Wagner sich für seine Stoffe und seinen Stil, den einer dramatischen Epik, konstruierte. Um freiere Hand zu bekommen für eine lebensvollere, dramatischere Gestaltung nähert sich Straufs wieder dem begleiteten Rezitativ von ehedem, nur dafs er alle Mittel einer neuzeitlichen differenzierten Ausdrucksmusik heranzieht und nicht am wenigsten in der Realistik der Tonmalerei die letzten Konsequenzen zieht. Die Schilderung der grausigen szenischen Vorgänge übertrifft alles bis daher Dagewesene, und hier setzt ja auch der Widerstand gegen Straufs wieder am energischsten und, wer wollte das leugnen, erfolgreichsten ein. Nicht mit Unrecht sagt man, er scheine das Grausige, Entsetzenerregende, Nervenpeitschende um seiner selbst willen zu suchen, so unterstreicht er es, und da liegt etwas Wahres darin. Genialer Orchesterkolorist, der er ist, schwelgt er förmlich hierin als in seinem Element und fördert dabei allerdings auch manches unwiderstehlich Packende in der Milieuschilderung (das Vorbeitreiben der Opfertiere, die Fackelszene der Klytämnestra u. a. m.) zutage. Aber daneben fehlt es doch auch wieder an Momenten nicht, die einem mit ihm aussöhnen. Gleich der erste Monolog der Elektra bringt grofse Schönheiten; Stellen von echtem Pathos wie von Wärme und Innigkeit. Dann ist die Partie der Chrysothemis reich an lyrischem Aufschwung, die Krone aber ist die Wiederkunfts- und Erkennungsszene des Orest. Sie allein rechtfertigt es zu sagen, dafs ungeachtet aller Einwendungen gegen das Werk dieses doch zu dem Bedeutendsten gehört, was seit Wagners Tod auf der Bühne erschien, und wir dächten, das sollte vorläufig genügen.

Wohin Richard Straufs sein Weg noch führen wird, wir wissen es nicht. Wir ahnen nur, dafs er sein letztes Wort noch nicht gesprochen hat und würden wünschen, dafs er sich über das erheben könnte, was man als den besonderen Geist unsrer Zeit bezeichnen möchte, über deren Armut an ethischen Idealen. Was ist es denn, das seinem Stoff im vorliegenden Falle wieder die zeitüberdauernde Wirkung erschweren, um nicht zu sagen rauben wird, der Mangel an einem versöhnenden Moment. Wir sind die letzten, die denen recht geben, die nur „zum Vergnügen“ ins Theater gehen wollen und finden auch in Werken wie Macbeth, Richard III. usw. Erhebung. Wir vermögen es uns auch vorzustellen, wie die Comthurszene am Schlusse des Don Juan seinerzeit gewirkt haben mag. Aber allen diesen Werken fehlte die Katharsis nicht, und wenn der Chor am Schlusse der Sophokleischen „Elektra“ verkündet, dafs „Atreus Stamm so schwer durch zahllos Leid zur Freiheit drang“, dann fühlen wir seelenbefreiend, dafs sich hier unabänderlich ein gewaltiges Geschick vollzog. Der Freudenrausch der Elektra bei Hofmannsthal und Straufs kann eine solche Wirkung nicht auslösen, eben weil er ein — Rausch ist. Noch gut, dafs es aus ihm kein Erwachen für die Heldin selber gibt; denn sie stirbt in ihm.

Das Ungezügelte, das Übermäfsige in den Affekten aus den Textvorlagen resultierend ist es also auch, was auf Straufsens Musik rückwirkt und sie einer Überspannung zutreibt, der dessen souveräne und virtuose Beherrschung des kaum noch erweiterungsfähig erscheinenden Orchester-Apparats Vorschub leistet. Dafs aber dagegen eine Reaktion über kurz oder lang erfolgen wird und mufs, ist anzunehmen. Sie wird davon ausgehen, dafs das edelste aller Instrumente, die menschliche Stimme schliefslich versagen mufs, wenn die Musik auf dieser Bahn sich weiter entwickelt.

Richard Wagner an seine Künstler.

Zweiter Band der „Bayreuther Briefe“.

Von Kurt Mey.

Dank der einsichtsvollen Güte des Hauses Wahnfried erscheinen seit einer Reihe von Jahren Briefsammlungen *Richard Wagners* in rascher Aufeinanderfolge. Immer klarer tritt dadurch die Persönlichkeit des Bayreuther Meisters vor unser geistiges Auge; und zu immer gewaltigerer Gröfse wächst sie an. Wir erkennen nun nicht mehr nur seine Werke, sondern auch sein Wirken, welches den Werken zuerst voraufging, dann aber auch wieder ihnen folgte, um die fertigen nun auch ins wirkliche Leben vor die Öffentlichkeit zu stellen. In den Briefen an Mathilde Wesendonk, in den Familienbrief, besonders aber in den Briefen an seine erste Gattin Minna, enthüllt sich uns der Mensch in dem Künstler. Die Reinheit, Gröfse und Güte seines Charakters erscheint in verklärtem Lichte. Wir lernen den liebebedürftigsten und immer wieder nach Liebe suchenden Genius lieben und verehren; er erweckt unser Mitleid und unsre Bewunderung zugleich. Er tritt in seinem unerhörten Leiden unserem Herzen näher und scheint doch andrerseits wieder in unerreichbare Ferne, in wolkenlose, reine Höhe versetzt, von wo er mild versöhnend auf alle Kleinen — und wer war das vor ihm nicht? — blickt, die ihn schmähten und verleumdeten, die sein Wirken hemmten und seine Werke zu hindern suchten, die Hafserfüllten und

Neiderbofsten, denen er verzeiht, weil sie ihn verkannten, weil er ihnen zu grofs war für ihr kleines Herz und für ihren beschränkten Intellekt. Man kann sagen, dafs Richard Wagner eigentlich erst durch diese genannten Briefsammlungen auch in weiteren Kreisen populär geworden ist, während er früher dort als grofser Künstler verehrt aber gleichzeitig als minderwertiger Mensch verabscheut wurde. Der seltsamste Widerspruch, der jemals einem grofsen Manne gegenüber stattgefunden hat: denn ein grofser Intellekt im höchsten, genialen Sinne kann nur in einem Körper wohnen, der auch eine grofse Seele birgt! — Gaben also jene Briefsammlungen über den Charakter Richard Wagners wohltuenden und erlösenden Aufschlufs, so geben die beiden Bände der „Bayreuther Briefe" ein deutliches Bild von seiner kolossalen Arbeitskraft und Arbeitsenergie, von seinem Organisationstalent, seinem praktischen Blick, von seiner nie ermüdenden Rastlosigkeit im Festhalten und Ausführen seiner ungeheuren, den meisten phantastisch und unausführbar dünkende Pläne und Kunstabsichten. Der erste Band dieser Briefe, von dem Wagnerbiographen *K. Fr. Glasenapp* vor anderthalb Jahren herausgegeben, enthält mehr die geschäftliche Korrespondenz, die zur Vorbereitung und Ausführung der ersten und zweiten Bayreuther Festspiele notwendig war. Dagegen bringt der soeben erschienene und von dem verdienstvollen Wagnerschriftsteller *Erich Klofs* herausgegebene zweite Band die Briefe an die zur Mitwirkung bei diesen Festspielen ausersehenen Künstler. Beide Bände lassen erkennen, welche ungeheure Arbeitslast zu bewegen, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, um das unerhörte, noch nie dagewesene und von den meisten für unmöglich gehaltene Unternehmen ins Werk zu setzen. Der Laie, der das Gegebene staunend und dankbar hinnimmt, vermag nicht zu ahnen, wie schwer es zu geben war, und dafs das nun leicht Verständliche nichts weniger als „selbstverständlich" war. Hierüber gibt die treffliche Einführung in den zweiten Band von Erich Klofs deutliche und genügende Auskunft, so dafs hier ein näheres Eingehen auf Einzelheiten vermieden werden kann. 333 Briefe an Künstler und Künstlerinnen füllen die Sammlung. Der Meister gibt sich hier natürlich und herzlich, da ihm die Künstler ohne weiteres näher stehen als andre Menschen. Ja, bisweilen behandelt er sogar den geschäftlichen Teil der Abmachungen humoristisch und macht wohl auch hin und wieder ein paar neckische Verse. Von trüben Erfahrungen sollte auch diese Korrespondenz leider nicht frei bleiben: bald erntete er Undank, bald rief er Mifsverständnisse hervor, bald täuschte er sich in der Fähigkeit und in der Einsicht der Adressaten, aus denen ja in der Tat nicht lauter treue und selbstlose Bayreuther Künstler und Anhänger werden sollten, wie der aufmerksame Beobachter bis zum heutigen Tage noch beobachten kann. Im ganzen aber bringt dieser Künstlerbriefwechsel, der die Jahre von 1872 bis 1883 umfafst, doch aber Erfreuliches. Der Meister blieb nicht allein und fand treue Helfer in den meisten seiner Künstler; mochten auch nicht alle voll und ganz das verstehen, was er meinte und wollte, so gaben sie sich doch wenigstens Mühe, ihn zu verstehen und seinen Willen nach besten Kräften auszuführen und zu verwirklichen. Sie fafsten Verehrung zu ihm und Liebe, die das Verstehen ihnen erleichterte. Wagner kommt ihnen dabei mit ebensolcher Liebe entgegen und sucht sich ihnen auf alle nur erdenkliche Art verständlich zu machen, ihnen seine Absichten zu erklären. Es ist manchmal direkt rührend, wie er sich müht und wie er sich freut, wenn man guten Willen zeigt und schliefslich auch zur rechten Einsicht kommt! Doch der freundliche Leser überzeuge sich selbst: denn jeder Kunstfreund mufs sich diesen Briefband ebenso erwerben wie die früheren; sie sind notwendige und lebendige Ergänzungen zur Biographie! Und sie sind keine langweilige und tote Lektüre, im Gegenteil sehr anregend, vielfach spannend und immer interessant! — Den 333 Künstlerbriefen folgen noch 27 Briefe Richard Wagners an *Hans von Wolzogen*, den getreuen und weisen Wagnerapostel in Bayreuth, den das Haus Wahnfried mit dieser Veröffentlichung zum sechzigsten Geburtstage dankbar und liebenswürdig ehrte. — Ein alphabetisches Namenverzeichnis schliefst das ganze Buch ab, welches in dem bekannten Verlage von Schuster & Löffler in Berlin vor kurzem erschienen ist und bereits eine ansehnliche Anzahl von Auflagen erlebt hat.

Johann Georg Herzog †.

Professor Dr. *Herzog*[1]), vielleicht der populärste Kirchenmusiker Deutschlands, ist in München im Alter von 86 Jahren gestorben. Bis ans Ende seiner Tage war er schaffensfroh, und noch vor wenig Wochen erwarb die Firma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza neue Kompositionen des Meisters. Im Mittelpunkt seines Schaffens stand der Choral, und in bezug auf diesen und alle liturgische Musik war Herzogs Autorität so grofs, dafs nicht nur die Kirchenbehörden seines engeren Vaterlandes, sondern auch solche von anderen Staaten seine Mitarbeit bei Herausgabe von Agenden und Choralbüchern erbaten. Es wird daher die Leser dieser „Blätter" interessieren, einen Brief Dr. *Herzogs*, die Einführung des rhythmischen Chorals betreffend, zu lesen, den der nun Geschiedene 1899 an Herrn Seminar-Musikdirektor *Wilh. Koehler*, Kantor an St. Petri in Hamburg richtete. Er lautet:

München, 14. Oktober 1899.

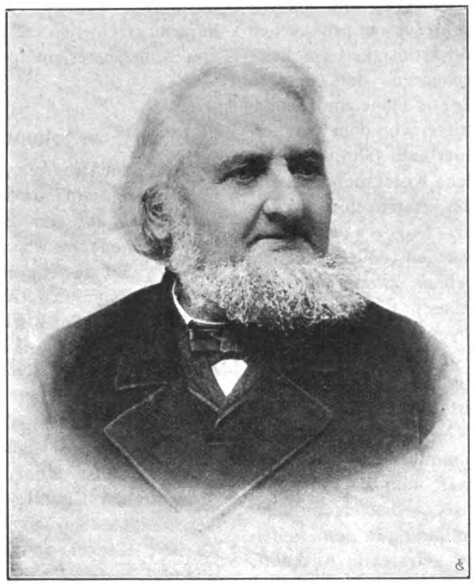
Hochgeehrter Herr!

Es hat mich innig gefreut, dafs Sie im „Hamburger Korrespondent" so mutig für den rhythmischen Choralgesang eingetreten sind; aber auf eine Entgegnung des zweiten Artikels von Julius P . . . kann ich mich nicht einlassen. Wir freuen uns in Bayern darüber, dafs der rhythmische Gesang in unserm Lande überall Eingang gefunden hat, aber nach auswärts wollen wir keine Vorschriften machen. Zudem kenne ich die besonderen lokalen Verhältnisse Hamburgs in kirchlicher Beziehung viel zu wenig, bin auch zu alt (ich stehe jetzt im 78. Lebensjahre), um mich noch in Streitigkeiten einlassen zu können. Wo die Erfahrung fehlt und die Sache nur nach blofsen Meinungen beurteilt wird, helfen alle Belehrungen nicht viel. Die Sache mufs, wie es in Bayern, Hessen, Sondershausen geschehen, von den kirchlichen Behörden ausgehen, deren Beschlüssen sich die Organisten und Kantoren zu fügen haben.

Ich, der ich seit nahezu 50 Jahren alle Phasen des kirchlichen Gemeindegesanges mit durchgemacht habe, bin der festen Überzeugung, dafs der rhythmische Choral nicht blofs durchführbar ist, sondern dafs durch ihn der Gemeinde-

[1]) Biographische Skizze brachten wir in No. 4 des 7. Jahrgangs (1903).

gesang auch aufserordentlich gewinnt. Es liegt in dem Rhythmus ein höchst bedeutsames, belebendes Element, ganz geeignet, das kirchliche Gemeindegefühl zu wecken und zu stärken und die Freude am Gesang zu erhöhen. Zu sagen: Der langsame Gesang in gleichlangen Noten sei würdiger und kirchlicher — ist eine nichtssagende Redensart. Wie alle Musik, so ist auch der Choralgesang ohne Rhythmus ein Unding; ohne ihn ist der Gemeindegesang langweilig und einschläfernd. Es ist mir unerklärlich, wie es auch unter guten Musikern solche geben kann, welche der Eintönigkeit, der Langweiligkeit das Wort reden können. Vielleicht hat die nach und nach sich eingeschlichene falsche Benennung „Choral" mit beigetragen. Choralgesänge, im Sinne des gregorianischen Chorals ohne Mensur und eigentlichen Rhythmus sind unsere schönen Melodien nicht. Sie sind zum grofsen Teil Volksgesänge und verlangen daher rhythmisches Gepräge. Während man in unserer Zeit sehr darauf bedacht ist, weltliche Volkslieder und Kompositionen der besten Meister dem Original getreu herzustellen, ist man hierin dem Choralgesange gegenüber noch zu gleichgültig. Welche Entstellung mufsten die meisten unserer herrlichen Melodien im Laufe der Zeit über sich ergehen lassen! Dies gut heifsen zu wollen, wäre zum mindesten sehr pietätlos.



Dafs der rhythmische Gesang auch in grofsen Kirchen und Gemeinden einführbar ist, hat die Erfahrung längst dargetan. In den beiden Hauptkirchen zu Nürnberg, in den grofsen Kirchen zu Nördlingen, Rothenburg (ob der Tauber) hörtei ch wiederholt recht gut rhythmisch singen. Es kommt aber alles darauf an, dafs der Organist seine Gemeinde in entsprechender Weise zu leiten versteht. Zu schnell darf nicht gesungen werden, aber auch nicht zu langsam, weil dadurch der Unterschied zwischen Arsis und Thesis oder betonter und unbetonter Silbe verloren geht. Es gibt leider noch immer Organisten, die rhythmisch singen und schnell singen für gleichbedeutend halten und dadurch die Sache verderben.

Den ausgeglichenen, langsamen Gesang durch Hinweis auf S. Bach, Telemann rechtfertigen zu wollen, ist nicht zutreffend, denn zu ihrer Zeit war die Originalform der meisten Melodien wohl nur sehr wenigen bekannt. Der grofse Bach benutzte die Melodien, wie sie in Leipzig üblich gewesen sind, setzte Melismen hinzu und ergänzte den (ihnen) abgehenden melodischen Rhythmus durch die ihm eigenartige, reiche, tiefinnerliche Harmonie. Der alte Choral ist erst durch *Winterfeld*, *v. Tucher*, *Layriz* u. a. wieder bekannt worden. Wer will sagen, wie sich S. Bach zu ihm verhalten haben würde, wenn ihm die alten Gesangbücher mit den vorgezeichneten Melodien bekannt worden wären?

Als ich im Jahre 1854 das kirchen-musikalische Institut an der Universität Erlangen übernahm, war es meine erste Aufgabe, den rhythmischen Gesang einzuführen. Von den Geistlichen der Stadt wurde ich treulich unterstützt. Man fing erst mit Melodien mit einfach akzentuiertem Rhythmus an und ging nur allmählich zu einem bewegteren Tempo über. Hierauf folgten Melodien mit ungleichen Noten, aber im gleichen Takt, wie z. B. Jesus, meine Zuversicht usw., sodann Melodien im $^3/_4$ oder $^3/_2$ Takt, wie z. B. Allein Gott in der Höh — Nun lob mein Seel den Herren usw. Die Melodien mit sogenanntem rhythmischen Wechsel (die Bezeichnung stammt von Winterfeld) verlangten besondere Vorsicht. Man wählte zuerst Melodien, welche der Gemeinde wenig oder gar nicht bekannt waren und brachte dieselben öfter hintereinander im Vorgottesdienst. Allmählich ging man zu den anderen über. Auf diese Weise fand sich die Gemeinde bald darein und lernte den frischeren Gesang lieb gewinnen. Planmäfsig mufs allerdings zu Werke gegangen werden, wenn die Sache gelingen soll. Wo man in Bayern ohne Vorbereitung gleich bekannte Melodien, wie: Wie schön leuchtet der Morgenstern — Herzlich tut mich verlangen usw. in Angriff nahm, fehlte es natürlich nicht an unliebsamen Störungen und feindseligen Angriffen. Doch auch diese letzteren verstummten nach und nach.

Dies meine aus langer Praxis hervorgegangene Ansicht über die wichtige Sache. Können Sie von dem Gesagten zu ihrem Zwecke einiges gebrauchen, so ist Ihnen das gern erlaubt; doch will ich mich in keine Streitigkeiten mehr verwickeln.

Verehrungsvollst

Ihr ergebener

Herzog.

Musikalische Agende

für die Nebengottesdienste in liturgisch bereicherter Form nach Formular II A der preußischen Agende für die evangelische Landeskirche. Herausgegeben von Generalsuperintendent D. *Köhler* in Berlin, unter musikalischer Redaktion von *A. Kiefslich*. Halle a. S., Verlag von Eugen Strien. Preis geb. 4 M.

Wie oft ist schon der Wunsch ausgesprochen worden, die Nebengottesdienste (am Sonntag und in der Woche) wirksamer zu gestalten und regeres Interesse der Gemeindeglieder für sie zu wecken. Mit dem gesprochenen Wort allein ist es vielfach nicht mehr getan: es mufs ein Mittel gefunden werden, durch das die Laien mittätig herangezogen werden. Selbstverständlich kann dieses in erster Linie auf musikalischem Gebiet geschehen. Die liturgisch bereicherte Form der Nebengottesdienste, wie sie die preufsische Agende angibt, ist ein Weg, auf welchen diese Entwicklung gewiesen wird, doch ist allein schon die text-

liche Anordnung in derselben für die Praxis nicht brauchbar und bedarf zu ihrer Benutzung auch des Ausbaues der musikalischen Teile. In der vorliegenden „Musikalischen Agende für die Nebengottesdienste" ist ein vorzügliches Mittel gegeben, um nach dieser Richtung hin erfolgreich wirken zu können. Sie enthält für alle Festtage und -zeiten, auch für die festlose Zeit, vollständig ausgearbeitete Formulare mit den Gemeinde- und Chorgesängen: Antiphonien, Psalmodien, Responsorien mit dem vollständigen Notenmaterial. In richtiger Erkenntnis der Schwierigkeiten bei dem Zusammenbringen eines Chores hat sich der Herausgeber bei der Gestaltung der musikalischen Stücke auf den Kinderchor beschränkt. Die Bearbeitung der Sätze, ein- oder dreistimmig, — die Antiphonien und Psalmodien mit Begleitung der Orgel — ist vom Dirigenten des Knabenchores an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin in sorgfältiger, gediegener und leicht ausführbarer Weise vorgenommen worden. Die Responsorien von Grell, Lützel, Bortniansky, Franck, Prätorius, Lotti, Palestrina, Hafsler u. a. bilden einen wertvollen Bestandteil der Sammlung.

Noch eine Bemerkung über die Psalmodien. Wie kommt es, dafs sie bis jetzt keinen rechten Eingang im Gottesdienst finden konnten? Meines Erachtens liegt diese Unbeliebtheit an ihrer Länge. Die ewige Wiederholung der gleichen Melodie — zehnmal und mehr — wirkt eintönig und ermüdend. Es ist höchst erfreulich, dafs der Herausgeber dieser Empfindung Rechnung getragen und in den meisten Fällen nur 5 Psalmenverse zum Wechselgesang genommen hat. Das genügt vollständig und trägt wesentlich zur Schätzung der Eigenart dieser Gesänge bei. Ihre Einführung wird noch durch eine besondere Abhandlung und Anleitung über die Art des Psalmodierens in dankenswerter Weise erleichtert.

Möchte dieses wertvolle Buch, welches vom Herausgeber ohne jede behördliche Anregung, nur „zur Förderung der schönen Gottesdienste des Herrn" in so vollkommenem Mafse geschaffen worden ist, sich viele Freunde erwerben. Es ist in besonderer Weise geeignet, die Belebung und Hebung der Nebengottesdienste zu unterstützen und somit Segen und dauernde Anregung in die Gemeinden zu tragen.

H. Pf.

Ein „unmafsgebliches Urteil" über Elektra.

In einem Familienbrief, dessen Schreiber auch nicht im Entferntesten daran gedacht hat, daß sein Urteil jemals veröffentlicht würde, lesen wir folgende interessante Stelle über Elektra: „Gestern hörte ich Elektra. Sie hat mir besser gefallen, als ich mir versprochen hatte. Freilich, die beglückende Nachwirkung, die sonst Musik bei mir hervorruft, ist diesmal ausgeblieben. Kam ich sonst aus einer Oper, so war es mir, als hörte ich auf dem Heimwege die ganze Musik noch einmal, ich summte Melodien; und bis zum Einschlafen und noch in meine Träume hinein hörte ich die mich beglückenden Klänge. Anders gestern! Auf dem Heimwege gab es keine Melodien zum Nachträllern, nur das Weib Elektra sah ich, und hin und wieder hörte ich den furchtbaren Schrei Klytämnästras. Aber, so lange ich im Opernhause war und die Oper sah, packte sie mich. Die Musik erschien mir als ein schwerer dunkler Hintergrund zu undeutlich ausgesprochenen Worten. Elektra hat aber auch einige schöne Gesangspartien, der Schluß ist äußerst packend.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Februar. Von des Straufs und der Klytämnestra Tochter, von Elektra gedachte ich heute zu künden. Ihr fiel aber das Los der Schwester Iphigenia, die in Aulis am Opfertage entrückt und durch eine Hirschkuh ersetzt wurde. Elektra verschwand für den 6. d. M. vom Repertoire, und an die Stelle der Königstochter trat — die Regimentstochter. Als nämlich der Generalmusikdirektor Dr. *R. Straufs*, den man in Dresden mit Kränzen geschmückt und mit Lorbeeren erdrückt hatte, in des Reiches Hauptstadt zurückgekehrt war, fand er allerlei an der Einstudierung seines Werkes auszusetzen, und der Königliche erste Kapellmeister *L. Blech* mufs nun dies und jenes ändern, ehe die Elektra auf unsrer Opernbühne erscheien kann. — Mittlerweile hat man auch die Glucksche Iphigenia in Aulis in der Wagnerschen Bearbeitung, doch gekürzt, aufgeführt. Es ist indes nichts von Belang darüber zu sagen.

Die Komische Oper gab wieder ein Werk, das ohne materiellen Erfolg bleiben wird, dessen sie doch so sehr bedarf. Es heifst Lazuli und ist von *E. Chabrier*, der bereits 1894 in Paris starb. Als L'étoile kam es schon 1877 in Paris und bald darauf auch in Berlin auf die Bühne. Aber dort wie hier ohne Erfolg. Es scheint, als hätten den sonst so ernsten Tonsetzer im Anfange seiner Laufbahn die parodistischen Operetten Offenbachs zur Nachahmung gereizt. Dieser Lazuli ist in Anlage und Form, in Text und Ton durchaus eine Offenbachiade. Der Musik kann man noch Geschmack abgewinnen, der burlesken Handlung mit ihren verzerrten Figuren indes nicht.

Eine 140 Jahre alte Oper von *Jos. Haydn* zu hören, das ist gewifs interessant. Die Sängerin *Heymann-Engel* hatte sie aufgestöbert und brachte sie auf der Bühne des Deutschen Theaters zur Aufführung. Sie wurde 1768 zum ersten Male auf dem Schlosse Esterhaz, wo Haydn Kapellmeister war, gegeben und zwei Jahre später öffentlich in Wien. Seitdem nicht mehr. Dr. R. Hirschfeld in Wien hat sie aus dem Italienischen übersetzt, die drei Akte in einen zusammengezogen, auch ganz kleine Änderungen an Text und Musik vorgenommen. Und siehe, das alte Werk des Vater Haydn erwies sich als reizvoll und lebenskräftig. Es heifst „Der Apotheker" und behandelt die alte Geschichte, die in den italienischen Buffoopern immer wiederkehrt, ja, sogar in den Meistersingern noch durchklingt, wo auch eine Evastochter mit dem Alten schön tut und mit dem Jungen davongeht. Sempronio möchte sein Mündel Griletta zum Weibe. Auch der Geck Volpino stellt ihr nach. Verkleidungen, falsche Ehekontrakte usw., und der Apothekergehilfe Mengone erhält das Mädchen doch. Wie kommt es, dafs diese alten komischen Opern jung bleiben, während die weit späteren tragischen schon ganz veraltet sind, wie Othello, Lucrezia, Belisar usw.? Das Traurige bedarf zu seiner Bekundung des Zeremoniels, des Kostüms, der Formeln, und das unterliegt der schnell wechselnden Mode. Freude und Scherz äufsern sich indes frei und zwanglos zu jeder Zeit und bedürfen nicht des Kostüms noch der Zeremonien. So bleibt die komische Oper frisch. Rossini schrieb in demselben Jahre den Othello und den Barbier. — Die Musik des Haydnschen

Apotheker ist schlicht, ohne Koloraturschnörkelei, melodisch und herzig, die Secco-Rezitative erscheinen flüssig und gut deklamiert. Die Musik charakterisiert sogar in einem lustigen Quartette, und bei einem Chore verkleideter Türken kann man an Mozarts weit spätere Entführung denken. Auch das Orchester ist durchaus nicht die alte Operngitarre der Italiener, sondern hübsch ausgestaltet, und umspielt die Singstimmen recht gefällig. Es brauchte nur das aus dem Quartett und ein paar Bläsern bestehende Orchester etwas erweitert zu werden, und die Opernbühnen hätten ein wirksames, niedliches Werk, woran es ihnen ja jetzt so sehr fehlt. Mit L. Blechs „Versiegelt" würde J. Haydns „Apotheker" einen Theaterabend gut füllen.

Die letzten vierzehn Tage waren reich an Mendelssohn-Feiern. Die grofsen Gesangsinstitute führten seine zwei Oratorien und seine Walpurgisnacht auf, die Orchester einzelne Sinfonien, die Kammermusikvereinigungen erinnerten sich mehrerer seiner Trios und Quartette, auch sein Violinkonzert hörte man mehrere Male, doch seiner Lieder wurde meines Wissens nur von einer Sängerin gedacht. Die Fach- und die Tageszeitungen brachten lange Abhandlungen zu seinem 100. Geburtstage. Das alles ist gut und schön. So gebührte sich's. Nur hätte man nicht hier und da den alten Zwist zu erneuern versuchen und die verletzen sollen, die Mendelssohn nicht als der Allergröfsten einen ansehen können. Hätte nicht behaupten dürfen, dafs er jetzt erst in seiner vollen Bedeutung würde erkannt werden. Als nach Mendelssohns Tode sich aus seinen Verehrern — und das waren wir damals alle — eine Partei bildete, für die „der himmlische Felix" noch mehr zu sein schien als „der herzige Mozart", die sich dann allem feindselig erwies, was weiter und höher strebte und von Schumann, Liszt und Wagner nichts wissen wollte, da konnte es geschehen, dafs man Mendelssohn auf der einen Seite unterschätzte, wie er auf der andern überschätzt wurde. Längst jedoch ist er überall in seiner Bedeutung anerkannt. Und bedauerlich ist es nur, dafs des bestehenden Vorurteils wegen nicht noch mehr sich jenes Teils seiner Musik gefreut haben, der einmal in voller Blüte prangte, jetzt aber zu welken beginnt, wie seine Lieder. Es ist doch wohl ein Irrtum, zu glauben, der Mendelssohn wachse im Grabe. Wer jetzt seine Oratorien hörte, erfreute sich allerdings an ihnen, dankte es ihm aber im Herzen ganz besonders, dafs er geholfen hat, uns von Heinr. Graun und Friedr. Schneider zu Bach und Händel zurückzuführen. Wer nicht Phrasen machen und nur die Tatsachen reden lassen will, der mufs gestehen, dafs von seinen Werken nicht viel noch so von der Zeit unberührt dasteht, wie das prächtige Violinkonzert.

Aus der grofsen Zahl unsrer Musikaufführungen sind glücklicherweise die sogenannten Jugendkonzerte verschwunden, mit denen man vor etlichen Jahren so anmafslich und breitspurig in die Öffentlichkeit trat. Der Erwerbssinn konnte für die Dauer gegen das gesunde Empfinden nicht aufkommen. — Am letzten Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle liefs *R. Straufs* den Saal halb verdunkeln, und das gefiel mir. Zu sehr schmücken sich jetzt die Herren und putzen sich die Damen zu Theater und Konzert. Weil's in London und Paris geschieht, meinen sie es hier nachmachen zu müssen. Wir aber sind ernster und sollten es auch bleiben. Darum wäre es gut, alles, was das Auge von der Bühne und die Aufmerksamkeit von der Musik abzieht, fortzulassen oder zu verbergen. In diesem Konzerte erwarb sich Mahlers Sinfonie No. 4 neue Freunde. Und Beethovens A dur-Sinfonie sowie das Meistersinger-Vorspiel wurden in unerhörter Herrlichkeit vorgeführt. Das Auditorium jubelte förmlich. Das Orchester und seine Leiter durften sehr stolz sein. — Eine Neuerscheinung waren der holländische Bauernchor aus dem Dorfe Wognum, nach seinem Begründer *Jakob Kwast* genannt, der 36 Frauen- und Männerstimmen zählt. Welch prächtige, klangschöne Organe hörte man da! Und wie sorgsam hat *Willem Saal*, ihr Dirigent, sie geschult, wenn auch die feinere Pflege des Tones nicht vorhanden ist, was sich im Fortegesange merklich macht. Auch eine Sopransolistin liefs sich erfolgreich hören. — Der dritte Musikabend der französischen Tonsetzer brachte eine Reihe von Kompositionen von *C. Debussy* und dem schon verstorbenen *E. Chausson*. Der erstgenannte Franzose fesselt uns doch durch seine Arbeiten. Charakteristisch ist ihm die einheitliche Anwendung der gemischten Tonarten, besonders des Dur-moll, der Tonart mit zwei übermäfsigen Sekunden, und der mit erniedrigter Sekunde. Es wird uns recht schwer, diese Tonarten zu unterscheiden, die Debussy ganz geläufig sind. Des andern Franzosen Arbeit, ein Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett, breit angelegt und gut gearbeitet, enthält weniger Fremdartiges, jedoch mancherlei Gekünsteltes. — *Aino Ackté*, die eben in Dresden so sehr als Salome gefeiert wurde, gefiel hier als Konzertsängerin recht wenig. Sie ist schlank, blond und vornehm, so ist auch ihre Stimme. Mit dem Tone geht sie verschwenderisch um, singt aber mehr manieriert als beseelt und hat dem Ohre wenig, dem Herzen nichts zu sagen. — *Moriz Rosenthal* konzertierte hier wieder. Sein weicher Ton und seine fabelhafte Fertigkeit haben sich nicht geändert, aber sein Vortrag der Sonate Opus 109 von Beethoven zeigte, dafs er sich vertieft hat. — *Ferruccio Busoni* spielte zum ersten Male die vollständige Reihe der Lisztschen Années de pélerinage, Stücke von seltsamer Musikarmut. Nur ein Vortragskünstler auf dem Klavier, wie er es ist, durfte das wagen. Ob es ihm jemand nachtun wird? — *Henri Marteau* trug das neue Violinkonzert von Max Reger vor. Auch da kann man fragen, wer es ihm nachtun werde. Wer ist dazu befähigt, und wer übernimmt die Aufgabe, das mehr als eine Stunde dauernde, undankbare und seiner Art gar wenig entsprechende, allgemein mifsfallende Werk zu studieren und vorzuführen? Rud. Fiege.

Hamburg. Anfang Februar. Der konzertlich überreiche Januar brachte nicht weniger als 38 bemerkenswerte Aufführungen: Orchesterkonzerte, Choraufführungen, Kammermusik, Liederabende, Virtuosenkonzerte usw. Da ein noch so kurz gefafstes Resumee die Geduld der Leser auf eine harte Probe stellen würde, beschränke ich mich diesmal auf ein Referat über die wichtigsten Ereignisse. Der Direktion S. v. Hauseggers im VI. Philharmonischen Konzert wurde im vorigen Briefe gedacht. — *Max Reger*, der in einer Soirée unserer hochgeschätzten Gesangskünstlerin Frau *Lilly Hadenfeldt* solistisch und begleitend mitwirkte, stand am Direktionspult des VII. Konzertes der Philharmonie mit Werken von Beethoven und Brahms wie mit seinem Violinkonzert. Für die Prinzipalstimme des sinfonischen, aber viel zu ausgedehnten Konzertes war der Reger-Apostel Prof. *Marteau* mit Begeisterung eingetreten, und ihm verdankt Reger den Erfolg, den sein neuestes,

vielfach besprochenes Werk gefunden. Die Hamburger Musikwelt teilte sich in zwei feindliche Lager, in ein Pro und Contra, das vielfach Staub aufwirbelte. Ohne aufs neue auf das Regersche Werk einzugehen, sei vom objektiven Standpunkte aus festgestellt, dafs der Ausführende, hier also zunächst der Solist, bei weitem mehr für die Komposition empfindet als der Hörer. Die Kombinationskunst bildet auch in dieser Novität den Schwerpunkt, wogegen die Musik in ihrer Wirkung auf die Sinne zurücksteht. — Sensationellen Erfolg hatte das Berliner Orchester unter Prof. *Nikisch* im IV. Abonnementskonzert, weniger in der korrekten Ausführung der Mozartschen Jupiter-Sinfonie als mit der II. Sinfonie von Brahms. Zwischen beiden Werken stand das Schumannsche Klavierkonzert, vorzüglich gespielt von der hochbegabten *Paula Hegner*. — Am 14. Januar brachte Prof. *Neglia* in rühmenswerter Weise Nicodés „Gloria-Sinfonie" zum zweiten Mal in dieser Saison zu Gehör, aber leider war der Besuch nicht, wie man es mit Recht erwarten durfte, ein glänzender. Neglia ist ein Dirigent von echt südländischem Temperament und hat sich mit den Gloria-Aufführungen nicht nur die Sympathien der Musikwelt erworben, sondern auch die Gegner seiner arbeitsfreudigen Schaffenskraft vollständig geschlagen. — Wie im jeden Jahre gab Prof. *Woyrsch* auch diesmal einen Beethoven-Abend in drei Ouvertüren zu „Leonore-Fidelio". Der sympathische Tenorist *Paul Reimers* sang zwischen den Instrumentalwerken die „Adelaide" und den Liederkreis „An die ferne Geliebte", feinsinnig von Herrn B. Hirschburg begleitet. — Im III. *Neglia*-Konzert kam zur grofsen Freude der vielen Verehrer Reineckes dessen III. Sinfonie zum erstenmal in Hamburg zu Gehör, ein Werk, das namentlich die Instrumentationskunst des heute noch in voller Frische wirkenden hochbegabten Komponisten in das beste Licht stellt. — Aufser den hier kurz besprochenen Aufführungen veranstaltete der Verein Hamburgischer Musikfreunde fast allwöchentlich Volkskonzerte in Orchester- und Kammermusikvorträgen unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten. So verdienstlich auch diese Unternehmungen sind, darf nicht verschwiegen werden, dafs dies zu häufige populäre Musicieren mit den besten Kräften bei den äufserst billigen Eintrittspreisen alle andern Unternehmungen pekuniär nicht unerheblich schädigt, denn nicht das sogenannte Volk allein, auch die Begüterten nehmen teil an diesen Aufführungen, deren Programm und Ausführung oft nicht um ein geringstes gegen die Hauptkonzerte zurücksteht. — Von Choraufführungen im Januar erwähne ich nur das gut besuchte Konzert des unter Prof. *Spengel* stehenden Altonaer Lehrergesangvereins. Als Hauptwerke gab man „Die Wüste" von Felicien David und „Heinrich der Finkler" von Franz Wüllner. — Unser trefflicher Organist an St. Petri Paul Meder veranstaltete am 21. Januar, unterstützt von *Edyth Walker* und anderen Kräften, zum Besten der von dem Erdbeben in Süditalien Heimgesuchten unter grofser Teilnahme ein künstlerisch wohlgelungenes Konzert. Von den sonst stattgefundenen Konzerten gebührt dem Böhmischen Streichquartett, dem Quartett Bandler, wie dem herrlichen Chopin-Abend von Frédéric Lamond das erste Wort, ebenso dem schon genannten Liederabend der Frau *Hadenfeldt*, dem Duettabend der Damen *Schützer* und *Werdermann*, wie dem interessanten Kirchenkonzert der Frau Fosshag-Schröder.

Mendelssohn-Abende gab es in Hamburg im Februar manche. Die Philharmonie beging den Gedenktag der Säkularfeier in ihrem VIII. Konzert am 1. Februar, jedoch in höchst eigentümlicher, künstlerisch nicht zu billigender Weise. Dr. *Rich. Straufs*, von dem man weifs, dafs er nicht gerade Verehrer des Tondichters ist, war berufen das Szepter zu schwingen, was nicht nur in der „Schottischen Sinfonie", den Ouvertüren „Sommernachtstraum" und „Hebriden", sondern auch in dem eigenen Werke „Also sprach Zarathustra" geschah. Mendelssohns Werke wurden allerdings korrekt, aber ohne Geist heruntergespielt. Nach der Straufsschen Komposition vernahm man Mifslaute im Publikum, wie sie nicht in einem vornehmen Konzert angebracht sind. Man hätte besser daran getan, für den Gedenktag eines Meisters, der seinerzeit Schule gemacht und heute immer noch eine persönliche Note besitzt, einen anderen Dirigenten zu berufen, und es liegt die Frage nahe, ob nicht Carl Reinecke als letzter Vertreter der sogenannten „Nachklassischen Zeit" zur Direktion einer Mendelssohn-Aufführung, die ein abwechslungsreicheres Programm hätte haben müssen, geeigneter gewesen wäre

Prof. Emil Krause.

München. Die grofsen von Ferdinand Löwe geleiteten Veranstaltungen des neuen „Münchener Konzertvereins" haben den schönen Erwartungen, die man zu Beginn des Winters von ihnen gehegt, vollauf entsprochen. Die Leistungen des Orchesters haben sich wesentlich verbessert und ausgeglichen, und wenn auch im einzelnen sicher noch manches zu vervollkommnen bleibt, so dürfte das Ergebnis des ersten Winters doch als ein durchaus günstiges zu werten sein. Dafs noch wenig an gröfseren Novitäten zur Wiedergabe gelangte, und dafs die „Moderne" bis jetzt noch wenig Berücksichtigung fand, war durch rein äufsere Umstände erklärlich. Zahlreiche Aufführungen der Wiener Klassiker wurden gekrönt durch eine besonders in den ersten Sätzen monumentale Reproduktion der „neunten". Schumann, Mendelssohn, Tschaikowsky schlossen sich an, Wolfs prächtige Serenade und eine an erhabener Wirkung geradezu einzig dastehende Aufführung der „Tannhäuser-Ouvertüre" dürften weiterhin insbesondere zu nennen sein. In Heinrich G. Norens Tondichtung „Kaleidoskop" (Variationen und Doppelfuge über ein eigenes Thema, für grofses Orchester) lernte man ein kompositionstechnisch immerhin interessantes und Achtung gebietendes Werk kennen. Von den in den Konzerten mitwirkenden Solisten sei insbesondere *Elena Gerhardt* genannt, eine stimmbegabte und trefflich geschulte Sängerin, an deren Wolf-Vorträgen nur noch etwas mehr Verinnerlichung und Sachlichkeit zu wünschen wäre. Von den weiteren Veranstaltungen des Konzertvereines sind die Volkssinfonie-Konzerte unter Hofkapellmeister *Prill* zu nennen, deren tüchtige und gut einstudierte Darbietungen anzuerkennen sind, wenn ihnen die feinere künstlerische Ausarbeitung unter dem jetzigen Dirigenten auch zuweilen noch fehlt. Nach Beendigung des Cyklus der Beethovenschen Sinfonien hat man jetzt mit einem Haydn-Cyklus, wahrscheinlich aus Anlafs der bevorstehenden Jahrhundertfeier, begonnen. Ich halte diese Idee nicht für glücklich. Wenn man aufrichtig sein will, wird man es doch nicht leugnen können, dafs durch eine längere Aufeinanderfolge Haydnscher Sinfonien eine gewisse Monotonie in den Konzertsaal getragen wird, so erquickend das einzelne Werk auch sein mag. — Die sehr tüchtige Kammermusikvereinigung des Konzertvereines führte u. a. ein wenig bekanntes Klavierquartett in A dur von Ernest Chausson auf, ein sehr frisches und apartes Werk eines

der begabtesten Schüler C. Francks. Schade, dafs die Arbeit in ihrem Schlufssatz nicht ganz das hält, was sie zuvor versprochen. — Im Gegensatz zu früheren Zeiten haben die Konzerte der „musikalischen Akademie" in diesem Winter unter *Mottl* eine recht vielseitige und anregende Tätigkeit entfaltet. Ich verzeichne vor allem eine stilgerechte Wiedergabe der gewaltigen Adur-Sinfonie von Bruckner, Schillings' neue „Glockenlieder", Liszts selten gehörte Faust-Episoden nach Lenau, (der „nächtliche Zug" und der „Tanz in der Dorfschenke") vor allem aber, als interessanteste Novität ein Klavierkonzert von F. Delius, das Aug. Schmid-Lindner in dankenswerter Weise interpretierte. Thematisch erscheint das einsätzige aber mehrteilige Werk von einer aufsergewöhnlichen Klarheit, wenigstens in der Exposition. Die Eigenart des Deliusschen Stimmungskolorites bleibt dabei voll gewahrt und ist auch im Klavierpart in einer besonders geistreichen und anziehenden Weise durchgeführt. Moderne und virtuose Spieler von Geschmack werden sicher eine dankbare Aufgabe bei Delius finden. — Während das philharmonische Orchester nur noch einen Abend mit klassischem Programm und Prof. *Klengel* (Leipzig) herausbrachte, dirigierten in den grofsen Konzerten des Tonkünstler-Orchesters *Colonne*, *Oscar Fried* und *Weingartner*, welch letzterer als Dirigent ebenso den gröfsten Erfolg gehabt hat, wie er als Komponist enttäuschte. Die Leistungen des Orchesters selbst haben sich, auch in seinen populären Konzerten, gegen früher wesentlich gebessert. — Ein grofses Verdienst erwarb sich *Ludwig Hefs* als Leiter der Konzertgesellschaft für Chorgesang, indem er neuerdings fünf Kantaten von Bach aufführte und das Weihnachts-Oratorium wiederholte. Eine noch interessantere Veranstaltung bot der Lehrer-Gesang-Verein mit einem Richard Straufs-Konzert unter der Leitung des Meisters. Dieses musikalische Ereignis ist um so mehr zu betonen, als Straufs gerade in seiner Vaterstadt seit einer Reihe von Jahren über Gebühr vernachlässigt wurde. Ihm als Chor-Komponisten zu begegnen, war darum doppelt anregend und sicher hat sich der Eindruck seiner schöpferischen Bedeutung auch auf diesem Gebiet durchaus bestätigt. Die grofsen, sechzehnstimmigen a cappella-Chöre, „Abend" und „Hymne" Op. 34 gehören zu dem Bahnbrechendsten, Eigenartigsten und Kraftvollsten, was Straufs geschrieben. So sehr ich hier den Eindruck des unbedingt Genialen trotz der eminent schwierigen technischen Probleme hatte, so wenig konnte ich mich in der gleichen Weise für den sehr wirkungsvollen „Bardengesang" oder den Männerchor „Liebe" Op. 42 begeistern. Der „Bardengesang" scheint mir an Unmittelbarkeit hinter dem „Taillefer" zurückzustehen, der Männerchor hat trotz seiner echt Straufsischen Schönheit die Klippen der Liedertafelei vielleicht doch nicht immer ganz glücklich umschifft. Doch sei gerne zugegeben, dafs jener hiermit gestreifte Zug popularisierender Melodik ein wesentliches, ursprüngliches und in seiner Wesensart ja sicher sympathisches Ingrediens im Schaffen Straufsens bildet. Frau *Pauline Straufs-de Ahna* sang eine Reihe der schönsten und ursprünglichsten Lieder ihres Gatten, versagte aber leider stimmlich durchaus.

Eine fast übergrofse Anzahl von kammermusikalischen Veranstaltungen bleibt für diesen Winter charakteristisch. Neben den „Böhmern" und „Münchenern" spielten die „Brüsseler" das Frankfurter „Rebner-Quartett", des „Rosé-Quartett" u. a. m. Von wertvollen Novitäten ist Regers durch seine aufsergewöhnliche thematische Arbeit und ein sehr reizvolles Scherzo charakteristisches Trio Op. 10 zu nennen und Pfitzners vornehmes Klavierquintett Op. 23. Ein Quartett Op. 19 von Tanejew sprach sehr sympathisch an, ebenso einige Novitäten von Jos. Schmid, E. Lerch. Hermann Zilcher, der junge Frankfurter Komponist, der seit Herbst an der hiesigen köngl. Akademie der Tonkunst als Lehrer wirkt, wufste in seinem Kompositionsabend (Orchesterkonzert) namentlich mit einer Sinfonie zu fesseln, die ein sehr gediegenes musikalisches Können aufweist. Am Unmittelbarsten wirkte das Scherzo des dreisätzigen Werkes, während die Ecksätze, wie auch die weiterhin aufgeführten Stücke noch unter einer gewissen Unselbständigkeit im Thematischen litten. — Die alte Musik war in dem wertvollen Konzert der Berliner Barthschen Madrigalvereinigung vertreten, von bedeutenden Solisten sind neben Josef Pembaur jr., Harold Bauer und José Vianna da Motta als Neuerscheinungen zu nennen.

Das Hoftheater führte *E. N. von Rezniceks* musikalisch zum Teil sehr reizvolle Oper „Donna Diana" auf. Aus letzter Zeit ist insbesondere das Gastspiel van Rooys anzuführen.

Willi Gloeckner.

— Die Herausgabe der 7. Auflage von *Hugo Riemanns* Musik-Lexikon schreitet rüstig vorwärts. Bis jetzt liegen uns 8 Lieferungen vor. Wenn von anderer Seite gesagt worden ist, man hätte nur einen Nachtrag zur 6. Auflage bringen sollen, keine vollständige Umarbeitung derselben, damit das Publikum die 6. Auflage weiter benutzen könnte, so wird diese Ansicht durch die vorliegenden Lieferungen widerlegt: die Umarbeitungen und Zusätze sind so wesentlich, daß es sich wohl lohnt, neben der 6. Auflage auch die 7. zu besitzen. Freuen wir uns, daß wir in Riemanns Lexikon ein Buch haben, das uns „auf der Höhe der Musikforschung" zu halten imstande ist, ohne daß wir all den hundert und aberhundert Artikel und Artikelchen in Musikzeitschriften nachzugehen brauchten.

— In dem Rhönstädtchen Ostheim befindet sich, wie die Dorfzeitung berichtet, im Besitz einer Familie *Pfefferkorn* ein Originalbrief Schumanns. Ein Studiengenosse und naher Freund des Komponisten Schumann war der ehemalige in musikalischen Kreisen sehr bekannte Bürgermeister Dr. Glock in Ostheim a. d. Rhön. Als der junge Feuerkopf Schumann im Jahre 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig gründete, brauchte er zu seinem Unternehmen, mit dem er einesteils gegen den in der Musik sich damals breitmachenden leeren Formalismus und das schale Virtuosentum ankämpfen, andernteils die jüngeren vom rechten Geist der Kunst erfüllten Musiker ermutigen und fördern wollte, treue Helfer und Mitarbeiter. Zu diesem Zweck schrieb er „an seinen Freund Dr. Glock in Ostheim ohnweit Meiningen", wie die Adresse lautet, den erwähnten vom 22. Dezember 1834 datierten Brief. Er bietet dem Freund für regelmäßige Mitarbeit 15 Taler Honorar und berichtet von Intriguen, die jedenfalls von der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung" in anderen mehr oder weniger abgestandenen Organen gegen ihn ins Werk gesetzt worden waren. Eine Stilprobe zu geben, wollen wir uns hier versagen. Der Brief zeigt, daß Schumann — um mit Lessing zu reden — gut zu „raisoniren" und prächtig zu schreiben verstand. — r.

— Neuerdings werden Resonanztischchen als Unterlage für die Zither in zweckmäßiger und geschmackvoller Ausstattung in Verkehr gebracht. Diese Tischchen, welche durch Gebrauchsmusterschutz gegen Nachahmung gesetzlich geschützt sind, haben außer einer wesentlichen Erhöhung der Klangwirkung der Zither den Vorzug, daß sie sich leicht zusammenlegen und wie eine Notenmappe transportieren lassen. Die vier Beine des Tischchens sind nämlich abschraubbar und können unter die Tischkante gelegt, mit samt der kleinen Tischplatte, unter welcher sich ein Resonanzkasten befindet, mittels zweier Tragriemen umschnürt und getragen werden. Die Neuerung entspricht dem vielfachen Wunsche, auch an den Orten außerhalb des Hauses, zu denen man die Zither gern mit nimmt,

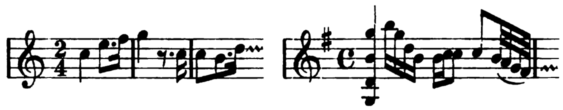
z. B. zur Unterrichtsstunde, einen guten Resonanzboden für die Zither verfügbar zu haben. Das Resonanztischchen ist bereits in Zitherspieler-Vereinen beliebt geworden. Bezüglich der Bezugsquelle sei auf die Bekanntmachung im Inseratenteil dieser Zeitschrift hingewiesen.

— Unser Mitarbeiter Herr Professor *Forchhammer* in Magdeburg wurde zum Nachfolger *Rudolf Palmes* als Regierungs-Orgelrevisor für den Regierungsbezirk Magdeburg ernannt.

— Die Originalverleger von *Richard Wagners* Bühnenwerken (Breitkopf & Härtel in Leipzig, Fürstner in Berlin und Schott in Mainz) veranstalten eine billige Ausgabe von diesen Schöpfungen. Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried und Götterdämmerung erscheinen in Großoktav. Jeder der 11 Bände kostet nur 6 M, auch kann man auf Lieferungen zu 50 Pf. abonnieren.

— Die Firma Breitkopf & Härtel teilt folgendes mit: Wie der Paukenschlag in *Haydns* berühmter G dur-Sinfonie einst die Hörer überraschte, so wird die Musikwelt aufhorchen bei der Nachricht, daß wir heute Zwei Original-Violin-Konzerte von *Joseph Haydn* im Klavierauszug veröffentlichen können. Diese Konzerte lagerten, uns selber unbewußt, seit 140 Jahren bei uns, und diese Kleinodien sind erst jetzt, im 100. Jahre nach Haydns Tode, aus dem Staub hervorgezogen worden. Joh. Gottl. Im. Breitkopf, der Sohn des Begründers der Firma, hatte Ende der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts eine Zentralstelle für Bezug handschriftlichen Aufführungsmaterials eingerichtet, und aus dem Reste dieses Lagers stammen die Stimmen zu beiden Konzerten, die beide bisher als verschollen galten. Die Anzeige im Supplemento IV dei Catalogi delle Sinfonie, Partite, Ouverture, Soli, Duetti, Trii, Quattri e Concerti per il Violino, Flauto Traverso, Cambalo ed altri stromenti che si trovano in manoscritto nella officina Musica di Breitkopf in Lipsia 1769 lautete:

II. Concerti di Giuf. HAYDEN.
a Viol. conc. 2 Viol. V. e B.



Beide Konzerte hat Haydn zwischen 1766 und 1769 für seinen Freund und Primgeiger der Esterhazyschen Kapelle Luigi Tomasini komponiert: in einem von Haydn eigenhändig geschriebenen Katalog wird dies bei einem Konzert besonders betont: „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi“.

Wir veröffentlichen fürs erste die Klavierauszüge der zwei Konzerte. Der Preis jedes Klavierauszuges ist 3 M.

Besprechungen.

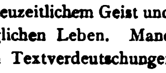
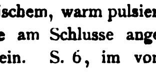
Musica sacra, vorwiegend Chorwerke.

Barblan, O., Op. 15, Psalm 23, f. gem. Chor a cappella. Leipzig, C. F. Kahnts Nachfolger. Part. 1,20 M, Stimmen à 30 Pf.

Nach einer gelungenen freien Übertragung des bekannten Psalmtextes aus dem Französischen ins Deutsche (von Fritz Karmin) hat der feinsinnige Komponist die häufig vertonten Worte in ein überaus zartes und duftiges Tongewand gehüllt, das in seinem Gewebe an Peter Cornelius erinnert. Bei gediegener motivischer Arbeit eitel Wohllaut, reizvolle Harmonik und Melodik, ohne jegliche Effekthascherei, dazu ein seltener Stimmungsreichtum. Man möchte von einem Idyll in Tönen sprechen. Tüchtige Chöre können der den 4 Singstimmen untergelegten Pianofortebegleitung (wohl nur als Stütze gedacht) entraten.

Niemann, Walter, 3 kleine Motetten. 1. Jesus dulcis memoria. 2. Adoramus te, Christe. 3. O bone Jesu. Leipzig, Bartholf Senff. Part. 1,50 M, Stimmen 1,20 M.

Die Tonsetzer, die im Palestrinastil tüchtiges leisten, sind heutzutage dünn gesät, aus leicht erklärlichen Gründen. *Niemann* bietet in seinen 3 kleinen Motetten bei weitem mehr als trockene Studien von formeller Abrundung. Er durchdringt die alten, starren Formen mit neuzeitlichem Geist und erfüllt sie mit frischem, warm pulsierendem klanglichen Leben. Manchem werden die am Schlusse angefügten guten Textverdeutschungen willkommen sein. S. 6, im vorletzten Takte (Baß) des 1. Systems muß das zweite Thema

 beginnen, nicht: 

Qui- Qui-

Für den Tenor, Takt 1, mittleres System, auf derselben Seite empfiehlt sich die Führung g ($1^1/_2$) h ($^1/_2$) statt g a. Einige weichlich klingende Wendungen wären wohl zu umgehen gewesen.

Klanert, Karl, Op. 19, Dein Liebesfeuer, Jesu, wie teuer wollt' ich es hegen — (Ed. Mörike), für 2 Sopr., Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Gebr. Reinecke. Partitur und die 5 Stimmen (à 15 Pf.) zusammen 1,50 M.

Eine eigenartige Komposition durchaus moderner Richtung, in der der Autor nach Befreiung von den Fesseln der m. s. im konventionellen Sinne ringt. Man meint Hugo Wolfs Einfluß zu spüren. Der Mörikesche Text ist auch ins Lateinische übertragen. (Jesu, benigne.) Hinsichtlich der Entstehung der Übersetzung wird auf das 8. Heft des 17. Jahrg. vom „Kunstwart“ verwiesen, das mir leider nicht zur Verfügung steht.

50 Wechselgesänge für Gemeinde und Chor aus dem evangelischen Gesangbuche für Rheinland und Westfalen. Herausg. im Auftrage des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen von *Siegfried Gerdes*. Essen, Baedeker. Preis 80 Pf., in Partien billiger (?).

Die in weiten Kreisen anerkannten Ideen und Bestrebungen des hochverdienten Hymnologen D. theol. *Nelle* in Hamm, dem Wechselgesange in den Gemeinden zu dem ihm gebührenden Rechte zu verhelfen, was gleichzeitig eine Hebung und Verjüngung des an vielen Orten noch recht im Flauen und Stauen liegenden Gemeindegesanges involviert, an seinem Teile in die Tat umsetzen zu helfen, hat der Herausgeber in obigem Bändchen eine durchaus praktische, sehr empfehlenswerte Handreichung geboten. Melodien- und Strophenauswahl (meist nach D. Nelles Vorschlägen) wie der Tonsatz sind als mustergültig zu bezeichnen. Nur wirklich Erreichbares wird erstrebt.

Trautner, Fr. W., 3 Motetten für gemischten Chor (mit Orgelbegleitung ad libit. oder mit Begleitung der Orgel, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken). 1. Kommt, laßt uns dem Herrn frohlocken (25 Pf.), 2. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich (20 Pf.), 3. Lobet den Herrn, alle Heiden (25 Pf.). Nördlingen, Selbstverlag; München und Nördlingen, in Kommission bei C. H. Beck.

Diese dem evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland gewidmeten Motetten, die auch in Schletterers „Musica sacra“ aufgenommen worden sind, zeigen alle Vorzüge ihres bekannten Autors: Frische, Natürlichkeit, Sanglichkeit, tüchtige Arbeit, Wohlklang und den praktischen Sinn des Komponisten für die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der Kirchenchöre.

Michael „Haydn“-Album, für Harmonium oder Orgel. Herausgegeben von *Otto Schmid*, Dresden. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Den Inhalt des geschickt edierten Bändchens, das ein wohlgetroffenes Bildnis des liebenswürdigen Meisters schmückt, bilden 4 Messen-Fragmente, 1 Passionsmotette, 3 Graduale und 3 deutsche Kirchenlieder, darunter 2 Weihnachtsgesänge, in ansprechender Einrichtung. Möge Prof. Schmids verdienstvolle Publikation in dieser Form viele zu weiterer Beschäftigung mit dem immerhin begabten Meister, der zwar nicht zur Ruhmeshöhe seines genialen Bruders emporklimmen konnte, anspornen, damit auch Michael Haydn die ihm gebührende Beachtung zuteil werde.

Freudenberg, W., Motetten des Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirchenchors zu Berlin. Zu bez. durch Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich oder Herrn P. Fr., Berlin W. 50, Spicherrstr. 5/6.

Die Kompositionen verdienen weite Verbreitung. Sie zeichnen sich aus durch natürliche, edle Melodik, eine dem musikalischen Gefühle sich anschmiegende Sangbarkeit und saubere Polyphonie. In No. 4, S. 6, 1 Takt vor dem Buchstaben E empfiehlt sich für die zwei ersten Viertel in den Mittelstimmen eine alterierte Fassung.

Alte Weihnachtslieder, für Chor eingerichtet von *Carl Hirsch.* Hameln, H. Oppenheimer. Jede Part. 60 Pf., jede Stimme 15 Pf., die zu No. 3 10 Pf.

9 wirkungsvolle Bearbeitungen viel und gern gesungener Weihnachtsweisen, meist für gem. Chor a capella. Gutes Material auch für Chöre von geringerer Leistungsfähigkeit.

Müller-Hartung, Choral-Motette über: „Ein feste Burg". Leipzig, O. Junne. Part. 2 M, 1 Simme 25 Pf.

In dieser charakteristischen Vertonung des alten Lutherliedes ist tüchtigen Chören eine dankbare und interessante Aufgabe gestellt. Für Kirchenmusiker gesunder fortschrittlicher Richtung wird der Tonartenwechsel zwischen den einzelnen Strophen (D, B, Ges, D) keinen Stein des Anstoßes bedeuten. Meines Erachtens erhält dadurch das Resignierte von Strophe 2 und das sieghaft Trutzige von Strophe 3 eine prägnante und eigenartige Prägung.

Scheumann, Richard, Op. 7, Seligpreisung, Ev. Matth. 5, 10. 11, 12. „Selig sind, die um Gerechtigkeit" . . . ., für 3stimm. Frauen- bezw. Knabenchor und 3stimm. Männerchor. Groß-Lichterfelde, Vieweg. Part. 1 M, jede der 6 Chorst. 20 Pf.

Eine stimmungs- und gehaltvolle, bei aller Kunst der Faktur im Grunde schlichte, dabei vornehme Komposition, ein beredtes Zeugnis für das reiche Innenleben und tüchtige musikalische Können ihres Autors! Möchten wir ihm bald wieder begegnen!

In demselben Verlage erschienen ferner:

Nagler, Franziskus, Op. 33, 3 geistliche Gesänge. 1. Seid fröhlich in Hoffnung (0,60 — 0,15). 2. Kyrie (0,60 — 0,30), 3. Wie lieblich sind deine Wohnungen (0,60 — 0,30).

Der Komponist schreibt ohrenfällig und ansprechend, flüssig und wohlklingend. Bei einigen Textstellen bleibt ein tieferes Eindringen in den Inhalt zu wünschen. Am meisten gelungen gibt sich das Kyrie.

Zuschneid, Karl, Op. 76, 4 geistliche Lieder. 1. Himmelfahrtsgesang, 2. Hinauf zu jenen Bergen, 3. Es ist noch eine Ruhe vorhanden, 4. Wenn mein Stündlein vorhanden ist. Part. 60 Pf. jede Stimme zu jedem Liede besonders 10 Pf.

Einfache, anspruchslose Gaben, die auch von minder geschulten Chören leicht bewältigt werden können.

Schwalm, Robert, Op. 114, 10 geistliche Lieder. (1. Weihnacht, 2. Karfreitag, 3. Ostern, 4. Himmelfahrt, 5. Pfingsten, 6. Trinitatis, 7. Konfirmation, 8. Bußtag, 9. Totenfest, 10. Für alle Zeit.) Part. 1 M, Stimme zu jedem Liede einzeln 15 Pf.

Der Komponist besitzt den Wagemut, den klassischen Tonsätzen Eccards, Grauns u. a. zu den bekannten Texten: „Ich lag in tiefer Todesnacht, „O Traurigkeit" usw. eigene Vertonungen an die Seite stellen. Sie werden den durch Jahrhunderte langen Gebrauch uns gleichsam geheiligten und unvergänglichen Besitz nicht verdrängen, aber in Ehren neben ihm bestehen können, kraft ihrer schlichten Melodik, kernigen Harmonisierung und geschickten Stimmenführung. In No. 3 (Ostern), 2. System, Takt 1, singt der Alt auf „Kluft" die Septime g; a will mir passender erscheinen (Schluß auf der Dominante). — No. 1, 2 und 8 sind besonders wertvoll. Die gute Wirkung von No. 2 habe ich bereits praktisch erprobt. — Ausführbarkeit leicht-mittelschwer. Empfehlenswert!

Grüel, Eugen, Weihnachtslied: „Betet an mit Herz und Lippe". Part. 40 Pf., Stimmen je 10 Pf., für zwei- und dreistimm. Schülerchor je 5 Pf.

Einfach, von echter Weihnachtsstimmung durchflutet, würdig und gediegen! Empfohlen!

Gulbins, Max, Op. 29, Das Vaterunser. 7 Gedichte von *A. Mahlmann* für eine mittlere Singstimme mit Orgel (Harmonium). Leipzig, F. E. C. Leuckart. Preis 2 M. Aufführungsrecht vorbehalten.

So oft und schön das Gebet des Herrn vertont ist, die herrlichen Dichtungen Mahlmanns haben merkwürdigerweise die Komponisten wenig reizen können. M. Gulbins hat das Wagnis erfolgreich unternommen. Er steht mit Bewußtsein auf modernem Boden und besitzt auch das musikalische Rüstzeug, um es zu können; darum ist auch bei dem gewählten Vorwurfe nicht Kirchenmusik im eigentlichen Sinne von ihm zu erwarten. Am originellsten gibt sich der Breslauer Orgelmeister in No. 5 (4. Bitte mit mächtigen Orgelpunkten und eigenartig wirkenden Fauxbordons in den Mittelstimmen, möchte auch die Verwendung dieser Kunstmittel bisweilen Brahms Reminiszenzen wecken. Mit Glück wird in No. 3 (2. Bitte) die 5. und 6. Zeile der Choralmelodie: „Es ist das Heil uns kommen her" — bei den Worten: „In deinem ewigen Himmelreich ist alles recht, ist alles gleich" — verarbeitet. Idyllisch und mysteriös zugleich ist No. 4 (3. Bitte), No. 2 weich und kraftvoll usw. Von Gesangeskünstlern vorgetragen, werden die großzügigen Gesänge eine tiefe Wirkung zeitigen. Auch der Hausmusik erschließt sich in ihnen wertvolles Material.

Thiel, Karl, Op. 22, Bußpsalm für gemischten Chor und Orchester (Orgel ad libit.). Berlin W., W. Sulzbach (Inhaber Peter Limbach). Part. und Orchesterst. in Abschrift, Klavier-Auszug 2 M, Stimmen à 40 Pf.

Aufführung frei bei käuflichem Erwerb des vollständigen Notenmaterials. Genial, kühn, modern (cum grano salis zu verstehen!), die reiche schöpferische Veranlagung *Thiels* aufs glänzendste dokumentierend. In 3 Sätzen von großartiger Konzeption und musterhafter Faktur wird uns die reumütige Zerknirschung des geängsteten Herzens, die tröstliche Hoffnung der Absolution und die feste Zuversicht der göttlichen Gnade vor die Seele geführt. Alle Entwicklungsphasen des „buß- und reuerfüllten" Herzens zeichnet Meister Thiel mit dramatischer Anschaulichkeit und künstlerischer Plastik. Mit seinem Op. 22 stellt er sich in die Reihe der führenden Geister in der musica sacra unserer Tage. Noch Größeres darf von ihm erhofft werden. Nur eins zu erwähnen: Das zarte Soloquartett (Halbchor) des II. Satzes mutet nach dem leidenschaftlichen Aufschrei der schmerzdurchwühlten und zerrissenen Seele (I. Satz) an wie Seraphsklänge aus Himmelsfernen. Thiels Musik läßt den, dem sie sich erschließt, so schnell nicht los. Leistungsfähigen Chören wird die Mühen des interessanten Studiums reicher Erfolg, äußerlich und innerlich, genugsam aufwiegen! Vivant sequentes! —

— — Op. 23, 2 geistliche Gesänge für eine tiefere Stimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. No. 1 Passionsgesang: „Herr Jesu, wahrer Mensch und Gott" 1,20 M; No. 2: Lamentation (a. d. Klagel. Jer.) „Einsam sitzet die Stadt" (mit vierstimmigem Knaben- bezw. Frauenchor ad libit.) 1,50 M, Chorst. 40 Pf. Berlin W., W. Sulzbach.

Voll ausgereifte, tiefgründige Kunstwerke eines modernen Meisters im allerbesten Sinne, die den Textinhalt rastlos erschöpfen. Die strahlende Pracht, das Energische und Dramatische moderner Ausdrucksweise paart sich einem edlen Gehalte klassisch schlichter Art in glücklichster Weise. Von Künstlern mit reichem Innenleben interpretiert, müssen die Kompositionen gewaltig ergreifen. Es sind gleichsam ragende Leuchttürme in der Hochflut der Tageserscheinungen, die jedem Karfreitags- und Bußtagsprogramme zur Zierde gereichen.

Gleichfalls bei Sulzbach, Berlin, erschienen:

Irrgang, B., Op. 2, 2 geistliche Lieder für eine mittlere Stimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung. 1. Komm und grüße mich mit deinem Frieden" (Jul. Sturm), 2. „Da er gestraft und gemartert ward" (Worte aus Jesaia 53 u. 54). Preis je 1 M.

Der berühmte, als Nachfolger *Dienels* an der Marienkirche wirkende Berliner Orgelmeister hat ein achtunggebietendes Kompositionstalent. No. 1 der geistlichen Lieder, schlicht und melodiös gehalten, vertont den sinnigen Text in kongenialer Weise. In No. 2 erhebt sich *Irrgang* zu höherem Schwung, in der rezitativischen Behandlung des 1. Teiles wie in dem innigen Arioso („Pastorale" bezeichnet) des länger ausgesponnenen 2. Teiles, das die göttliche

Gnadenzusicherung in warmen Herzenstönen predigt. Beiden Liedern ist weite Verbreitung zu wünschen.

Picka, Franz, Op. 36, Improperia („Popule meus"), für Tenorsolo und gemischten Chor mit Begleitung von Orgel und Harfe (inobligat). Mit lateinischem und deutschem Texte (Übersetzung von *Paul Hielscher*). Leipzig, F. E. C. Leuckart. Part., zugleich Orgelst. 2 M, Solost. 40 Pf., Chorst. à 20 Pf., Harfenst. 60 Pf.

Auch wer die schlichte Größe der Palestrinaschen oder Vittoriaschen Improperien lieber auf sich wirken läßt, wird dieser Karfreitagskomposition in moderner Gewandung seine Anerkennung nicht versagen können. Vielleicht besiegt das eingeklammerte „inobligat" nach „Harfe" manches Vorurteil, das ein Blick auf den Titel hervorrufen möchte. Die 4 durchkomponierten „Vorwürfe" (Andante con moto) singt ein Solotenor. Logisch sind auch die Improperien im eigentlichen Sinne einem Sänger in den Mund zu legen. No. 4 repetiert No. 1 ein wenig modifiziert. In No. 1 und 2 (übereinstimmend) der Chor-Responsorien (Adagio) berührt die volkstümliche Schlichtheit sympathisch. No. 3 und 4 (letzteres mit übergelegtem Tenorsolo) führen das Ganze in wirkungsvoller Steigerung weiter bezw. zum Abschluß. Die Orgelstimme ist interessant und gediegen bearbeitet, der Originaltext in gelungener Weise ins Deutsche übertragen. Das tüchtige Werk darf vollen Anspruch auf die Aufführung durch gute Chöre erheben. Mittelschwer — schwer.

Septett aus dem Oratorium: „Die Verklärung Christi" von **Fr. Kühmstedt**, neu herausgegeben und mit Orgelbegleitung versehen von *O. Goepfart*, Stadtkantor in Weimar. Leipzig, C. Merseburger. Part. und Simmen 2,50 M, Solostimmen 45 Pf., Soloquartettstimmen 60 Pf. Frei.

Trefflich geeignet für Himmelfahrts- und Totenfestfeiern! Dem **Hauptmotiv**

Moderato.



usw.

liegen die Bibelworte: „Ich will euch wiedersehn" zugrunde. Nach einer rezitativischen Einleitung der 3 Solisten (Maria II [Sopran], Johannes [Tenor], Petrus [Baß]) erklingt es im Sopran, getragen von dem zarten Soloquartett und sanften Orgelklängen, um in reicher Mannigfaltigkeit aufs neue zu erscheinen und wie ein milder Lichtstrahl das kontrapunktische Gewebe zu durchleuchten bis zum beseligenden Ausklingen. Dank dem Herausgeber für die Neubelebung dieser edlen Gabe des unvergeßlichen Kühmstedt! Mittelschwer.

Roeder, E., Trauergesänge für Männerchor. Neue Folge. Leipzig, C. F. Leuckart. Part. 1,50 M, jede Stimme 50 Pf.

Unserer Zeit fehlt es nicht an Komponisten, denen es gegeben ist, für die Vergänglichkeit alles Irdischen und das, was uns am Grabe unserer Lieben tröstet, den adäquaten musikalischen Ausdruck zu finden. Dafür ist die *Roeder*sche Sammlung ein vollgültiger Beweis. Sie enthält 13 Choräle (darunter vom Herausgeber: „Wohlauf, wohlan zum letzten Gang" und den wenig bekannten: „Nun ist der Kreuzberg überstiegen") und 28 Trauerchöre, darunter zahlreiche wahre Perlen der musica sacra, z. B. die Nummern 13, 17, 23, 34 und 39. Unter den Meistern, die Originalbeiträge spendeten, befinden sich C. A. Lorenz, G. Schreck, C. Thiel u. a. In dem vom Herausgeber besorgten Choralsatze wünschte ich eine größere Beschränkung des $^6/_4$-Akkordes. Merkwürdigerweise fiel mir dieser Tage ein diesbezügliches Rezept in die Hand, das Joh. Brahms einst einem Kompositionsbeflissenen gegeben. Es lautet: „Unterstreiche jeden $^6/_4$-Akkord, und untersuche genau, ob er an rechter Stelle steht!" — Männerchören, die gegebenenfalls eine gediegene Abwechselung in ihr Repertoire bringen wollen, seien die Trauergesänge aufs nachdrücklichste empfohlen.

Johne, R., Op. 3, 10 Choralvorspiele für Orgel (2 Manuale und Pedal). Leipzig, Max Hesse. Preis 75 Pf.

Die gut erfundenen und tüchtig gearbeiteten kirchlich würdigen Präludien erfordern keine zu große Technik und kommen daher dem praktischen Bedürfnis entgegen. Der Totaleindruck ihrer Struktur verrät den an den unerreichten klassischen Vorbildern gewachsenen Autor, der mit Bewußtsein die Ausdrucksweise der klassischen Richtung im Gegensatze zu der modernen mit Glück zu seiner eigenen gemacht hat. Empfohlen!

Schweitzer, Dr. Albert, Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1,20 M.

In der 48 Seiten starken Broschüre hat der in den Kreisen der Bachverehrer rühmlichst bekannte Verfasser[1]) eine so reiche Fülle scharfsinniger Beobachtungen, vortrefflicher Ratschläge und treffender, geistvoller Bemerkungen niedergelegt, daß ich fast sagen möchte: Außer Kretschmars musikalischen Zeit- und Streitfragen ist mir in den letzten Jahren kaum eine derart anregende und gesunde Lektüre (d. i. in ihrem speziellen Gebiete) zu Gesicht gekommen. Wohl wird diese und jene Ansicht des Verfassers hier und da Kopfschütteln hervorrufen, ja auf scharfen Widerspruch stoßen. Aber soviel ist gewiß: die Mehrzahl der ehrlichen, kunstverständigen und -begeisterten Organisten wird dem wackeren Manne im Geiste dankbar die Hand drücken und durch dick und dünn folgen. Erstrebt er doch nichts geringeres als die Verschmelzung der besten zurzeit existierenden Orgeltypen zu einer idealen Bachorgel. Die Palme unter den französischen Orgelbauern reicht er dem ehrlichen Cavaillé-Coll, der lieber zugrunde geht, als daß er seinen künstlerischen Idealen untreu wird. Der ehrwürdige Orgelmeister A. Haupt, ehedem Direktor des Kirchenmusikinstituts in Berlin, einer der größten Bachspieler und Orgelkenner aller Zeiten, brach jedesmal in Begeisterung aus, wenn er uns, seinen Schülern, von den Meisterwerken Cavaillés in Paris erzählte. — Aus dem Zusammenhange herausgerissen, mögen einige Zitate folgen: „Welche Geschmacksverwirrung liegt schon darin, daß unser Orgelbau uns solche nichtssagende Dinge wie Echowerke und Organola zu offerieren wagt!" „Es scheint mir fast, als wären wir alle von dem Trugbild der ‚Konzertorgel' getäuscht." „Gibt es denn 2 Arten von Orgeln? Oder gibt es nicht nur eine beste Orgel, und ist nicht diese zur Kirchenorgel gerade gut genug?" „Denken Sie sich," sagte mir einmal Widor, „man hat mich beleidigt. Man hat mich in einer Zeitschrift einen Orgelvirtuosen genannt. Ich bin aber ein ehrlicher Organist. Der Orgelvirtuose ist nur der Wildling des Organisten." — Satis sit! Im Anhange sind die interessanten Dispositionen der Orgeln zu St. Clothilde und St. Sulpice (5 Klaviere, 100 Register) in Paris beigefügt. Auf dem Umschlage veranschaulicht eine deutliche Skizze den Spieltisch der Orgel zu Notre Dame. — Nachdrücklichst empfohlen! P. Teichfischer, Bielefeld.

Möhler, Dr. A., Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung.

Unter No. 121 der vortrefflichen „Sammlung Göschen" ist die „Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik" von Dr. *A. Möhler* in zweiter, vielfach verbesserter und erweiterter Auflage erschienen, auf die hiermit das Interesse aller Musikfreunde gelenkt sei. Dr. Möhler hat es verstanden, an der Hand eines reichen Materials eine fesselnde Darstellung der Entwicklung unserer Kunst im Altertum und in der christlichen Zeitrechnung bis um das Jahr 1600 zu geben, und hat dabei sein Augenmerk besonders auf diejenigen Punkte in der Geschichte unserer Kunst gerichtet, über denen, wie beispielsweise über dem Gregorianischen Gesang, trotz der Bemühungen unserer Historiker immer noch ein gewisses Dunkel lagert.

Das Werk zerfällt in zwei Bände von 130 bezw. 100 Seiten, von denen der erste das Altertum und das erste christliche Jahrtausend, der zweite die Zeit von 1000—1600 umfaßt. In der Einleitung spricht der Verfasser von den Anfängen der Kunst bei den verschiedenen Völkerschaften und warnt vor voreiligen Induktionsschlüssen aus der sonstigen sozialen oder intellektuellen Bildung eines Volkes auf die Entwicklung und Beschaffenheit der Musik. Im Gegensatz zu andern Historikern, die mit ganz besonderer Vorliebe die Musik aller alten Kultur- und aller Naturvölker behandeln, beginnt Dr. Möhler seine Musikgeschichte mit der Darstellung der Musik der Griechen, weil, wie er treffend bemerkt, gerade an sie

[1]) Von seinem Werke: Bach, le musicien poëte ist inzwischen die zweite, bedeutend erweiterte Auflage in deutscher Sprache erschienen, deren eingehende Würdigung wir uns vorbehalten.

die ganze abendländische Musik anknüpft. Die griechisch-römische Musikliteratur, die Entwicklung der griechischen und griechisch-römischen Musik, wo auf Seite 28 u. a. auch das sogenannte Gesamtkunstwerk — das ja immer nur ein schöner Traum bleiben wird — Erwähnung findet, das griechische Tonsystem und die Notenschrift werden in besonderen Paragraphen behandelt. Auf Seite 42 bemerkt Dr. Möhler über die griechische Notenschrift, das Burette — ein im 18. Jahrhundert in Paris lebender Professor der Medizin — deren Zeichen auf 1620, Forkel auf 990 angegeben hat, während J. Müller 70, Gevaert aber sogar nur je 51 für Instrumente und Gesang nennt, und betont dann, wie bedauerlich es sei, daß diese Notierung nur bis zur Zeit Kaiser Konstantins gebräuchlich war, und wir so über die altchristlichen Gesänge nur ganz ungenügend unterrichtet sind. Im übrigen glaubt der Verfasser annehmen zu müssen, daß der alphabetischen eine analphabetische Notierungsweise vorangegangen sei: „es kann alte Notenschriften gegeben haben, die eben in der Hellenistenzeit nicht mehr bekannt waren“. Es ist das wohl nicht wahrscheinlich. Denn eine Tonschrift setzt schon immer eine bemerkenswerte Entwicklung der Musik voraus, und mit dieser hätten wir jedenfalls auch von jener durch die Hellenen Kunde erhalten. Aus dem kleinen gegebenen Beispiel wird sich keiner einen Begriff von der griechischen Tonschrift machen können, und die Erklärung der Oktavgattungen kann den Uneingeweihten leicht zu der Annahme verleiten, daß die Griechen schon mit Dur und Moll, mit Dreiklängen in der Terz-, Quint- und Oktavlage operiert hätten. Was die Mehrstimmigkeit der griechischen Musik betrifft, so steht der Verfasser auf der Seite derjenigen Historiker, die neben der Homophonie auch die Heterophonie als den Griechen geläufig ansehen, nach der die begleitenden Instrumente bisweilen von der Singstimme abwichen und so einen Akkord entstehen ließen. „Es läßt sich nicht bestreiten“, heißt es auf Seite 53, „daß die uns überlieferten Musikreste ein gewisses Dreiklangssystem nicht ausschließen“, mindestens haben dem Komponisten, Sänger und Begleiter eine immanente Harmonie vorgeschwebt. Zu einer endgültigen Lösung der hier in Rede stehenden Frage werden wir wohl niemals gelangen; und man wird gut tun, auch die Meinung des Verfassers, so viel Wahrscheinlichkeit sie auch für sich haben mag, nicht als die allein maßgebende zu betrachten. Auf Seite 55 beginnt der zweite Teil des ersten Bandes, der sich zunächst in eingehendster Weise mit dem Gregorianischen Gesang beschäftigt. So glücklich die meisten Musikbeilagen gewählt sind, ebenso überflüssig sind diejenigen Beilagen in Mensuralnotenschrift, denen keine Übertragung beigefügt ist. Bemerkt sei, daß der Verfasser bemüht ist, die Fäden aufzudecken, die die abendländische Musik mit der griechischen verbinden; gerade in der Hymnodie, heißt es z. B. auf Seite 64, laufen die Fäden zur antiken Musik hinüber. Es sei ferner als ein Vorzug des Buches hervorgehoben, daß der Verfasser versucht hat, die Verdienste Gregors in richtiger Weise zu würdigen, die darin bestehen, daß er, wie der liturgischen Reform, so auch dem kirchlichen Gesang seine Aufmerksamkeit zuwandte und die Melodien der Messe und des Offiziums zwar nicht selbst verfaßte, wohl aber in einer Sammlung vereinigte. Ob er in allem das Richtige getroffen, und nicht vielmehr Gewaert Recht hat, der Gregor alle Verdienste um die Tonkunst abspricht, muß zunächst dahingestellt bleiben. In § 12 spricht Dr. Möhler über die Entwicklung der Notenschrift und bringt neben den bekannten Lesarten über die Entstehung der Neumen auch die, daß sie vielleicht aus der schon um das Jahr 150 bekannten griechischen Kurzschrift (Stenographie) hervorgegangen sei. Ob wohl die Neumenfrage je endgültig gelöst werden wird? Der Verfasser verbreitet sich in eingehender Weise über den Gregorianischen Choral und streift bei dieser Gelegenheit auch die Frage nach dessen Herkunft, indem er sehr treffend bemerkt, daß es geradezu verwunderlich wäre, wenn sich von jüdischen Gesangsweisen, die ja doch den ersten Christen geläufig waren, nichts hätte auf das Christentum vererben sollen.

In den ersten fünf Paragraphen des zweiten Bandes finden die Mehrstimmigkeit, die Mensuralnotenschrift, der Kontrapunkt, die Epochen der Troubadours, Minnesänger und Meistersinger und die Instrumentalmusik eine glückliche Behandlung. Auf Seite 44 bezeichnet der Verfasser die Horninstrumente des Mittelalters als die Vorgänger unserer Blechbläser und die Pfeifeninstrumente als die unserer Holzbläser; sollten die Ahnen unserer Blech- und Holzbläser wirklich nur leblose Instrumente gewesen sein? Was aber die Doppelflöte betrifft, so gehört sie nur dem Altertum, nicht aber dem Mittelalter an; Näheres über sie ist überhaupt nicht bekannt. Des weiteren spricht der Verfasser über das Volks- und Kunstlied, wobei er das bekannte „Inspruck ich muß dich lassen“ als von Isaak komponiert, und nicht nur als von ihm bearbeitet, ansieht, sowie über die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied. Hier weist er mit allem Nachdruck darauf hin, daß Luther nicht der Vater des deutschen Volksliedes genannt werden kann: „Luthers Verdienst steht ungeschmälert in seiner agitatorischen Tätigkeit, in der Beziehung von Dichtern und Komponisten“, die Erfindung einer Melodie aber kann ihm mit Sicherheit nicht zugeschrieben werden. Gewiß nicht. Denn selbst „Ein' feste Burg“ ist nach Luthers eigenem Zeugnis von seinem Freund Joh. Walther komponiert worden. Der § 8 beschäftigt sich mit der Orgel und dem Klavier. Interessant ist in dem folgenden Paragraphen — „Die edelste Blüte des Kontrapunktes“ — der Hinweis auf die polnische Komponistenschule des 15. und 16. Jahrhunderts. Der letzte Paragraph ist den beiden Dioskuren Palestrina und Lassus gewidmet, wo sich der Autor auch über das Tridentiner Konzil ausläßt und versucht, hier die Wahrheit von der Dichtung zu trennen. Ein Literaturverzeichnis, ein genaues Namen- und Sachregister und ein Verzeichnis der Abbildungen und Musikbeilagen vervollständigen den Inhalt des Werkes.

Eisenberger, Josef, Op. 7—11, Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, P. Pabst.

Die Lieder verraten keine allzu große Erfindungsgabe, und es will dem Komponisten nicht immer gelingen, den Empfindungsgehalt der von ihm vertonten Gedichte in erschöpfender Weise zum Erklingen zu bringen. In Opus 7, „Liebesglück“ (Clarissa Lohde), „rauscht“ es mit einem leiterartigen, in Viertelnoten aufwärts schleichenden Gang mit nachschlagenden Achteltriolen um uns her: „Ich liebe dich“. Ebenso mußten auch Texte, wie der Goethesche „So hab ich wirklich dich verloren“ und „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ von Heine, mit andern Klängen musikalisch illustriert werden. Dagegen ist dem Komponisten sein Opus 8, Hans Hopfens „Lieb Seelchen, laß das Fragen sein“, verhältnismäßig gut gelungen, es ist bei aller Schlichtheit nicht ohne Empfindung und dem Texte recht hübsch angepaßt. Gerade das letztgenannte Liedchen zeigt auch, wie — bescheiden manche Komponisten in bezug auf den Umfang ihrer, unter einer besonderen Opuszahl erscheinenden Kompositionen sind. *Eisenbergers* Opus 8 zählt gerade 19 Takte; man vergleiche damit einmal ein Beethovensches Opus!

Tomicich, Hugo, Op. 7, Ave Maria, für Altsolo, Orgel und Violine. Berlin, Verlag „Harmonie“.

Der Komponist, der mir bisher noch nicht begegnet ist, weiß einen wirkungsvollen Satz zu schreiben, und sein „Ave Maria“ entbehrt auch nicht einer wärmeren Stimmung, wenn es auch mehr auf den äußeren Effekt angelegt zu sein scheint, wie solches u. a. aus den unzähligen Vortragsbezeichnungen hervorgeht, die sich fast in jedem Takt finden, und zwar sämtlich in italienisch, bis auf eine: „mehr geflüstert als gesungen“. Bei der Orgelstimme fehlen dagegen alle Angaben für die Registrierung. Das Anfangsmotiv, das zuerst die Orgel und dann die Violine bringt, scheint mir nicht ganz original zu sein. Der Komponist wird auf einige Verbreitung seines Op. 7 rechnen können. M. Puttmann.

Briefkasten.

Herrn Lehrer P. in Schw.: Die Studienzeit am Königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik ist auf 3 Semester festgesetzt worden. In Ausnahmefällen kann sie verlängert werden. Sie müssen Ihrem Aufnahmegesuch auch einen amtlich beglaubigten Nachweis, daß Sie imstande sind, die Kosten des Aufenthalts für 3 Semester in Berlin zu bestreiten, beifügen. Der Unterricht ist unentgeltlich.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang. 1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Christian Sinding.

Von **Eugen Segnitz**.

Seit hundert Jahren erst blüht die nationale Musik in Norwegen. Matthias Lindemann (1812 bis 1887) sammelte eifrig die Lieder der Heimat und Waldemar Thrane schlug als erster in seinen Kompositionen unverfälschte nationale Töne an. Und wenn auch die ihnen nachfolgenden Tonpoeten, Kjerulf, Svendsen, Winter-Hjelm, Selmer, Grieg, Halversen, Schjelderup u. a. ihre musikalische Ausbildung Deutschland verdanken, insbesondere hier wieder dem Konservatorium in Leipzig, so bildete doch die Heimat mit ihren eigenartigen Landschaftsbildern, Sitten und Bräuchen, Liedern und Tänzen die Basis des gesamten künstlerischen Schaffens wie auch des menschlichen Empfindens. Einer der hervorragendsten Vertreter dieser Gruppe von skandinavischen Tonpoeten ist der Künstler, dem nachstehende Zeilen gewidmet sind.

Christian Sinding (geboren am 11. Januar 1856 im norwegischen Konsgberg am Laagen) betrieb schon von früh an seine musikalische Ausbildung, die von mehreren einheimischen Künstlern getreulich gefördert wurde. Damals bereits entstanden eine Sonate für Pianoforte und ein Quartett für Saiteninstrumente, die für seine ausnahmsweise große Begabung und sein ernstes Vorwärtsstreben beredtes Zeugnis ablegten. Bald genügte Sinding der eng begrenzte heimatliche Kreis nicht mehr: er begab sich 1874 nach Leipzig und studierte weiter unter der Leitung von Reinecke und Zwintscher (Pianoforte), Richter, Jadassohn und Reinecke (Komposition) und Hermann, Schradieck und Röntgen (Violine). Nach drei Jahren kehrte Sinding nach Norwegen zurück, wurde wie Grieg und Selmer, Kronstipendiat und zog dann zum zweiten Male nach Pleißathen behufs weiterer musikalischer Studien. Nach abermaligem Aufenthalte im Norden besuchte der, daheim schon zu künstlerischem Ansehen gelangte Musensohn wieder andere Musikzentren Deutschlands, nämlich Berlin und München, um nach Möglichkeit Musik der verschiedensten Richtungen zu hören und neue Anregungen und Eindrücke zu gewinnen. Sein dauerndes Domizil aber schlug der Künstler in Christiania auf.

Das weitaus Bedeutendste leistete Sinding meines Erachtens bisher auf dem Gebiete der Kammermusik. Selten wohl fand ein Werk dieser Gattung so unglaublich starken Beifall als sein Emoll-Klavierquintett (op. 5, Wilhelm Hansen, Musikverlag, Kopenhagen und Leipzig), das im Januar 1889 erstmalig von Busoni und dem Brodsky-Quartett im Gewandhause zu Leipzig aufgeführt wurde. Gerade hier treten diejenigen Momente scharf hervor, die Sinding von Grieg so evident trennen und das Schaffen beider charakterisieren. Grieg bewegt sich, allerdings auf meisterhafte Art, immer nur in einem verhältnismäßig eng begrenzten Kreise, in dem bestimmte Empfindungen stets wiederkehren und dieselben Gefühlsmotive das

treibende Element darstellen. Er ist der Meister der feinen Linie und der musikalischen Miniature, der Vertreter einer Heimatkunst, die sich völlig und ausschließlich auf sich selbst zurückzieht und überhaupt gar nicht willens ist, in die weite Welt hinaus zu schreiten. Wohl liegt hierin auch eine gewisse Größe, aber der Vorwurf der Einseitigkeit kann ihr nicht erspart bleiben. Der Lebenstrieb, der Sinding anfeuerte und in seinem Schaffen bestärkte, führte ihn auf eine andere Bahn. Sinding weist gerade in jenem Klavierquintett den Zug ins Große auf, die Kraft, aus dem Engeren ins Weite zu gelangen, die ausgebreitete Fähigkeit mannigfacher und das steigende Interesse wachrufender Gestaltung und Weiterbildung der Themen, ja des einfachsten Motivs in allen nur denkbaren Umwandlungen. Die melodische Bildung ist bei Grieg von merkwürdiger Kürze, um nicht zu sagen Kurzatmigkeit, während in Sindings Kompositionen fast immer, auch in kleineren Stücken, ein gewisses Pathos mit männlicher Leidenschaft verbunden auftritt. Sinding ist wie Grieg ein musikalischer Erfinder, aber er ist zugleich auch der kräftigere Gestalter und jenem an Kunst vielseitigster Charakterisierung weit überlegen. Unverkennbar haftet an den meisten Werken Griegs, z. B. der Konzertouvertüre, den Orchestersuiten, dem Streichquartett, der Klaviersonate, ja auch den schönen Sonaten für Klavier und Violine ein rhapsodischer, aphoristischer Zug, der sie nicht den Stücken des von Grieg meisterlich gehandhabten, kleinen Genres ebenbürtig macht.

Von jener Bedeutung und Größe des Ausdrucks sind auch die Klavier-Violinsonaten in Cdur (op. 12, W. Hansen, Kopenhagen) und in Edur (op. 27, C. F. Peters, Leipzig), ferner das außerordentlich schöne Klaviertrio (op. 64), dem die vier Stücke für Violine und Klavier (op. 61) vorausgingen. In der 3. Klavier-Violinsonate (Fdur, op. 73) dokumentiert sich wieder Sindings hervorragender Klangsinn und sein untrügliches Gefühl für die stilistischen Gesetze der Kammermusik. Guten Geigern sind auch die schöne Suite (Amoll, op. 10) sowie mehrere kleinere Stücke, eine Romanze (op. 30), ein Cantus doloris (op. 78) und zwei Romanzen (op. 79, wie alle vorher genannten Werke bei C. F. Peters in Leipzig erschienen) angelegentlich zu empfehlen.

Wie Sinding mit seinem Klavierquintett das Feld der Kammermusik als vielverheißender homo novus betrat, so spendete er mit seinem op. 2, den schon 1883 geschriebenen Variationen in Esmoll für zwei Klaviere zu vier Händen (W. Hansen, Kopenhagen) ein Werk, das zu dem Allerbedeutendsten dieses Zweigs der musikalischen Literatur unbedingt gerechnet werden muß. Hier ist nicht weniger als alles originell, zunächst das Thema selbst wie auch jede einzelne Veränderung. Sindings bildnerischer Drang, die Art die thematische Vorlage als Pflanzschule neuer Organismen auszunutzen, die üppig quellende, jederzeit gefühlsrechte und vornehme Melodik, endlich die vollkommen ungesuchte, stets aber förmlich geistsprühende Melodik und in jeder einzelnen Wendung interessante und ursprüngliche Harmonisation — alles das ergibt in innigster organischer Verbindung ein Meisterwerk das seines Gleichen wohl suchen dürfte. Zugleich ergibt sich hier der willkommene Anlaß, einiges über Sindings Art, für Pianoforte zu schreiben, anzumerken. Im allgemeinen lehnt sich Sindings Klaviersatz an jenen von Liszt und Tschaikowsky an. Oktavenpassagen, Melodieführung in verdoppelten Oktavengängen und in der Umhüllung auf und abflutender Arpeggios, reiche Verwendung der chromatischen Läufe, vollgriffige harmonische Einkleidung der Melodie und Anwendung von gewaltig wirkenden Akkordtrillern ergeben eine, das Instrument und seine Klangkraft rastlos ausschöpfende Satzweise, die — wieder gänzlich von jener eines Grieg unterschieden — nicht selten auf orchestrale Effekte hinausläuft. Das diene als Kennzeichen auch der Klavierstücke kleineren Umfanges, deren Zahl jetzt weit über hundert beträgt. Nicht alle von ihnen mögen vielleicht strengeren Ansprüchen nach allen Seiten hin vollauf genügen. Aber sehr viele, z. B. die meisten aus op. 24, 25, 31 bis 34, ferner die Kapricen (op. 44), die Studien (op. 54) und die Intermezzi (op. 65) bilden eine ergiebige Fundgrube wahrhaft schöner Klaviermusik.

Schon in den Werken dieser Gattung tritt Sindings lyrische Begabung (neben seinem originellen, oft das Groteske streifenden Humor) recht sehr hervor. Eugen Gura führte einst den Lyriker Sinding in die deutschen Konzertsäle mit seinem op. 4 ein. Seither entstanden noch viele Lieder und Gesänge (z. B. op. 57, 64, 77), die mehr Beachtung verdienten, als ihnen bisher zuteil wurde. Des nordischen Meisters musikalische Textbehandlung sucht immer einen bestimmten Einheitspunkt der Stimmung zu gewinnen und verharrt im Verlaufe des Liedes konsequent darauf, tritt also im strikten Gegensatze zu manchen der als modern verschrienen Liederkomponisten nicht für das „Durchkomponieren“ eines Poems als vielmehr für das Gesamtergebnis seiner Stimmung, seines Gefühlsinhaltes ein. Besonders verdient auch die feinsinnige, tonmalerisch wirkende, selbständig einhergehende und die Gesangsmelodie harmonisch stützende Klavierbegleitung hervorgehoben zu werden. Denn häufig ist sie mehr als das allein, eben ein kleines Kunstwerk für sich.

Sinding hat sich von der Chor- und Opernkomposition — vielleicht in autokritischem Bewußtsein der ihm von Natur gesteckten Grenzen — bis heutigentags durchaus fern gehalten. Zum Schlusse unserer Betrachtung ist aber noch einmal auf seine

Instrumentalwerke großen Stils zurückzukommen. Von jenem, schon oben erwähnten großen Zug ist das Desdur-Konzert für Klavier und Orchester (W. Hansen, Kopenhagen) beseelt. Von ausgezeichneter thematischer Arbeit und diktiert von wahrhaft phänomenalem Sinn für pianistische Klangeffekte wie für das Zusammenwirken von Soloinstrument und Orchester, bildet es eine der dankbarsten Aufgaben für hervorragende Spieler. Nicht zu verschweigen ist, daß dem Pianoforte oft relativ zu wenig Spielraum zu freierer Betätigung gegeben und ihm die Möglichkeit, auf feinere Nuancen bedacht zu sein, nur karg zugemessen ist. Hier wie auch in der Dmoll-Sinfonie für großes Orchester (C. F. Peters, Leipzig), ist, nach einem treffenden Worte Hermann Kretzschmars, der Zeiger der Empfindung und Phantasie fast zu sehr auf Kraft gestellt. In den beiden Ecksätzen finden sich oft Gärten harmonischer Art, die wohl nicht unbedingt nötig wären, wenngleich der sich austobenden Leidenschaft volle Gelegenheit geboten sein muß, sich frei zu machen. Sehr schön ist der stimmungsvolle langsame Satz, reizend das von nordischen Elementen aspirierte, an Schubert gemahnende Scherzo mit seinen beiden Trios, allen Sätzen aber gemeinsam die vorzügliche formale, dem positiven Können des Tonsetzers das ehrenvollste Zeugnis ausstellende Gestaltung und die, das Ganze zu beträchtlicher Höhe emporführende geistige Potenz. — Von den beiden Violinkonzerten scheint mir das erste am bedeutendsten zu sein. Henri Marteau spielte es gelegentlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Bremen zum ersten Male und zwar mit durchschlagendem Erfolge. Vor allem hinterläßt der langsame gleichsam aus tiefer Kenntnis Bachscher Eigenart geschöpfte Satz einen unvergeßlichen und reinen Eindruck. Solovioline und Orchester halten, ohne beiderseits etwa an Selbständigkeit zu verlieren, auf sinfonische Art fest zusammen und erfüllen somit alle konzertanten und musikalischen Ansprüche. Verwunderlich erscheint nur immer die Tatsache, daß man gerade diesem über viele andere neuere Violinkonzerte hinausragenden Werke so selten im öffentlichen Konzertleben zu begegnen pflegt.

Nachdem Edward Grieg gestorben ist, darf man unbedenklich Christian Sinding als den bedeutendsten Vertreter der norwegischen Musik bezeichnen. Müßig ist die oft gestellte Frage, wer von beiden wohl der Größere sei. Jeder in seiner persönlichen Eigenart schaffte Schönes und beförderte das Gute. Seine engere Heimat aber und die gesamte Kunstwelt soll froh sein über den Besitz von „zwei solchen Kerlen“ wie einst Goethe sich selbst und Schiller nannte, als es ihm zu Ohren kam, wie heftig man über die Bedeutung des einzelnen dieser beiden Dichterfürsten in Deutschland streite!

Über den Ursprung der Meistersingerschulen.[1]

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**.

Der erste Ursprung der Meistersingerschulen ist in Dunkel gehüllt. Bei der Einwirkung, die Geistliche auf bürgerlich-laiische Verhältnisse ausgeübt haben, liegt es nahe, anzunehmen, der Meistergesang sei eine gewisse Folgeerscheinung jener Art von Schulen, die sich in Deutschland mehr oder weniger nach dem Vorbilde der römischen schola cantorum gebildet hatten.[2] Sie ist aus der schon im 4. Jahrhundert bestehenden rechtlichen Einrichtung einer „schola“ erwachsen, die damals den Nebenbegriff einer Schule, in der Unterricht erteilt wird, noch nicht besaß, einer Vereinigung von Personen gleichen Standes zur Wahrung gemeinschaftlicher Interessen. So gab es eine schola notariorum, defensorum,[1] usw. Aus diesem Begriffe entwickelte sich mit der Zeit ein anderer, der den Unterricht in der von der geistlichen Behörde gebilligten gregorianischen Gesangeskunst in sich schloß. Durch das gesamte Mittelalter hindurch können wir Gesangschulen verfolgen; sie bestanden insbesondere in den großen Klöstern. Theoretischer und praktischer Unterricht ging Hand in Hand.[2] Notker Labeo (Teutonicus, gestorben 1022) kennt bereits einen „zangmeister“, einen an der Klosterschule lehrenden Gesangsmeister. Das Wort „Meister“ das, soweit wir aus den Fragmenten schließen können, dem Gotischen noch fremd ist, entstammt dem lateinischen „Magister“. In althochdeutscher Zeit ist es bereits fest eingebürgert, in mittelhochdeutscher bezeichnen sich die Dichter so: sie wollen durch den Ausdruck ihre auf einer geist-

[1]) Aus Prof. Dr. W. Nagels „Studien zur Geschichte der Meistersänger“. Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

[2]) Dem Gedanken hat schon *L. Ettmüller* im Vorworte zu seiner Ausgabe der Gedichte Frauenlobs (Bibl. der gesamten d. National-Lit., XVI. Quedlinburg und Leipzig 1843) Ausdruck gegeben: „Nach meiner ansicht, die sich freilich, wie die sachen einmal liegen, nicht durch schriftliche urkunden belegen läßt, entwickelten sich die meistersingerschulen aus den weit älteren kirchlichen singschulen, wie deren mit allen großen stiftern und vielen klöstern bekanntlich verbunden waren.“

[1]) Vergl. *Fr. X. Haberl* „Die römische schola cantorum“. In: Vierteljahrschr. f. Musikwiss., III. Leipzig 1887.

[2]) Im Tristan Gottfrieds von Straßburg, Vers 7971 wird „schuollist“, das auf der Schule Gelernte oder Erlernbare, die Theorie, neben dem „hantspil“, der praktischen Kunst, aufgeführt.

lichen Schule erworbene gelehrte Bildung kund geben.[1]) Sodann wurden die selbstschöpferischen vornehmen Dichter im Gegensatze zu den Fahrenden Meister genannt, dann die in den Reihen der Minnesänger erscheinenden Bürgerlichen. Erst später ward zwischen adligen Herren und bürgerlichen Meistern unterschieden, doch kam auch zuweilen den Adligen der Meistertitel zu. Allmählich ging er auf die über, die sich nicht so sehr durch Gelehrsamkeit als durch Kunstfertigkeit auszeichneten; die jüngeren Minnesänger nannten die älteren so, und es bildete sich nach und nach die Auffassung heraus, den mit „Meister" zu bezeichnen, der eine Sache beherrschte, meisterte. So wurden Meistersinger die Dichter genannt, welche eine höhere und bevorzugte Stellung unter den Dichtern behaupteten.

Daß das Vorbild geistlicher Gesangsschulen auf die Bildung der Meistersinger-Vereinigungen einen gewissen Einfluß ausgeübt haben könne, ist also durchaus möglich.[2]) Gleichwohl sind die mittelalterlichen Zunftbestrebungen sicherlich von weit größerer Bedeutung für den Zusammenschluß der Sänger gewesen. Aber man darf keinesfalls soweit gehen, in der „Tabulatur" eine Art von laiischer Nachahmung des gregorianischen Antiphonars sehen zu wollen; es verbietet sich das schon aus dem einfachen Grunde, weil wir nicht wissen, wie weit im 15. Jahrhundert (eine frühere Tabulatur ist nicht vorhanden) die Erinnerung an die gesetzmäßige Festlegung des römischen Chorales reichte.[3]) Daß die Meistersinger selbst nicht von geistlichen Schulen als von solchen sprechen, die neben anderem ihre eigene hervorgerufen, beweist nichts gegen eine gewisse Abhängigkeit: im Beginne des 14. Jahrhunderts schon war das deutsche Bürgertum verhältnismäßig erstarkt und des Besitzes seiner eigenen Kulturschöpfungen froh; empfangener Anregung von kirchlicher Seite damals zu gedenken war um so überflüssiger, als die Ziele kirchlicher und weltlicher Gesangsschulen weit auseinander lagen.

Wohl aber betonen die Meistersinger oft und gerne (wenn auch nicht in direkter und begründeter Weise), daß ihre Kunst die Nachfolgerin der ritterlichen sei. Darin zeigt sich einmal die lebendige Erinnerung an die Tatsache, daß die ritterliche Kultur beim Sinken des Mittelalters vom Bürgertume übernommen wurde; dann aber hatten die Meistersinger in der Tat ein ganz besonderes Recht zu dieser Angabe. Die älteren unter ihnen lieben es, vom „höfischen" Singen zu sprechen, und noch Hans Sachs kennt das „höftliche dönlein": diese Ausdrücke weisen auf die formale Abhängigkeit hin, in der der Meistergesang zum Minnesange steht, etwas, das durch einen Vergleich gar manchen Liedes der Jenaer und Kolmarer Handschriften mit älteren Ritterweisen leicht dargetan werden kann.[1])

Für die schulmäßige Gliederung der Meistersinger boten also Kirche und Zunft, nicht aber ihre ritterlichen Vorläufer ein Vorbild. Man spricht wohl davon, daß die Zusammenkunft der Sänger im Wartburg-Wettkriege für die Anfänge des Meistergesanges bedeutungsvoll gewesen sei, und daß möglicherweise Sängervereinigungen schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts bestanden haben. Derartige Vereinigungen von Sängern, wie sie der Sängerkrieg auf der Wartburg kennt, sind nur zufälligerweise zustande gekommen und verfolgten über einen gelegentlichen Zweck keine besonderen Ziele, die zu einem dauernden Zusammenschlusse hätten führen können. Der Begriff der Schule ist außerdem an den anderen der Seßhaftigkeit seiner Mitglieder gebunden; er geht aber den im Wartburgkriege genannten Sängern ab.

Im Kreise der Meistersänger lebte die Erinnerung an den Ursprung ihrer Kunst und Kunstgenossenschaft in einer Erzählung, die folgendes berichtet. Im Jahre 962, zur Zeit Kaiser Ottos I. und des Papstes Leo VIII., habe Gottes Gnade 12 Männer erweckt, die, ohne daß einer vom anderen wußte, in deutscher Sprache angefangen hätten zu dichten. Der Kaiser aber habe, durch den Anhang des Papstes beeinflußt, in ihnen eine aufrührische Sekte gesehen und sie deshalb vor die hohe Schule zu Pavia[2]) gefordert. Der Kaiser selbst begab sich dort hin, und die angeschuldigten Sänger wurden von einer großen Anzahl gelehrter Männer verhört. Da ergab sich die völlige Unschuld der Angeklagten, und als der Papst vernahm, wie die Meisterlieder Gott nicht zuwider seien, erlaubte er den Meistergesang einem jeden und ermahnte die Deutschen,

[1]) Vergl. *O. Plate*. Die Kunstausdrücke der Meistersinger. In *E. Martins* und *W. Wiegands* Straßburger Studien. III. Straßburg 1888.

[2]) Die Mainzer „Schule" ist an die Kirchen der Stadt angeschlossen gewesen, s. u. bei Mainz.

[3]) Immerhin ist es merkwürdig, daß ein Meistergesang aus dem 15. Jahrhundert existiert, in dem von einem Buche die Rede ist, das zu St. Johann in Mainz an der Kette liege; in ihm stehe alles über den Meistergesang zu wissen nötige aufgezeichnet. Vergl. dazu *Th. Hampe*, Meistergesang und Reformation 1898, in „Monatshefte der Comenius-Gesellschaft". Vielleicht oder sogar wahrscheinlich handelt es sich hier um die Vermengung zweier nicht zusammen gehörender Nachrichten.

[1]) Selbstredend wurde die Kenntnis der kunstreichen Formen und Melodien des ritterlichen Minnesanges durch Unterricht erworben. Walther sagt von sich: „Ze Osteriche lernte ich singen und sagen". Welcher Art aber der Unterricht war, wissen wir nicht. Daß der Ruhm eines weit bekannten Sängers andere angelockt haben könne, ist ohne weiteres anzunehmen; von Ritter-Gesangschulen im eigentlichen Sinne aber wissen wir nichts; die besonderen Verhältnisse des Rittertumes machen „Schulen" überhaupt undenkbar.

[2]) Die Fassung des betreffenden Gedichtes bei Wagenseil „de Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergensi. Commentatio ..... Altorfi, Noric. 1697" (Anhang) hat aus Pavia Paris gemacht. In dieser Änderung lebt sicherlich eine Erinnerung an Paris als die hohe Schule der Scholastik. Vergl. auch unten über die Zwölfzahl. Die Geschichte selbst lebt in allerlei Aufzeichnungen der Meistersinger fort.

die ihnen von Gott verliehene Kunst auszubreiten. Die Namen der zwölf Sänger waren diese: Frauenlob, Mügling, Klingsor, der starke Poppe, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, der Marner, der Schmied Regenbogen, der Canzler, der alte Stolle.[1])

Der Inhalt der Erzählung ist allgemein aus Wagenseils Abhandlung über den Meistergesang bekannt. Die vielen Anachronismen in ihr liegen auf der Hand: der genannte Papst war 962 noch nicht zur Regierung gelangt, die erwähnten Sänger gehören verschiedenen Jahrhunderten an. Auffallend ist die Zwölfzahl der Sänger. J. Grimm[2]) hat einen Zusammenhang der Sage mit der Zahl der Apostel angenommen. Wenn wir sehen, daß die Zahl 12, die auch in der Zahlen-Symbolik des Mittelalters eine Rolle spielt (wobei Berufung auf die Apostel erfolgt)[3]), und in der Kudrun,[4]) und bei Rûmslant von Schwaben[5]) in Verbindung mit Sängern gebracht wird; daß ferner Leupold Hornberg von Rothenburg um 1350 ein Gedicht auf „die zwölf alten Meister" verfaßte; daß ein derartiges Gedicht aus dem 15. Jahrhundert im Rosengarten steht; und wenn wir dann die Angabe[6]) finden, „Zwelf meister sint erhaben ze paris in der schuole" und uns daran erinnern, daß im Wartburgkriege Walther in Paris studiert hat, und daß die Pariser Schule der Wissenschaft bei den deutschen Schriftstellern das größeste Ansehen genoß, daß endlich die Meistersinger-Dichtung bis auf Hans Sachs vom Wissenschatze der Scholastik zehrte, so können wir auch wohl in dieser Zwölfzahl eine Erinnerung an die im Meistergesange so mächtige Scholastik finden. Die Zahl spielt weiterhin eine Rolle: eine Sage berichtet, daß ums Jahr 1471 die einzigen Bewahrer des Meistergesanges 12 Nürnberger Handwerker gewesen seien; sie wurden die „nahdihter im heil. röm. reich" genannt. Beheim nennt die Späteren insgesamt „nâchmeister".

An die bestimmte Nachahmung von Einrichtungen der Pariser Universität durch die deutschen Meister braucht bei allem dem nicht gedacht zu werden. Wir wissen, daß viele Fremde, auch Deutsche, die französische Bildungsstätte besuchten.[1]) Gar manchen hielt Paris fest. Bei dem regen Anteile, mit dem Deutschland die französische Bildung verfolgte und aufnahm, bei der Unfähigkeit der Mehrzahl, sich selbst ein Urteil zu bilden und der in Deutschland alle Zeit mächtigen Sucht der Nachahmung mögen die ersten Männer, die nach dem Vorbilde der Zünfte zu einer Sängergilde zusammentraten, ihre Zahl auf zwölf als durch das fremde Vorbild geboten beschränkt haben. Die nahen Beziehungen der Scholastik zum Meistergesange gestatten wohl, so viel als festen historischen Kern anzunehmen, um den sich die anderen berührten Punkte, nämlich Übergang der ritterlichen Kultur an die Städte und die formale Abhängigkeit des Meister- vom Minnegesang, endlich das Zunftwesen so anordnen lassen, daß wir wenigstens die hauptsächlichsten Gründe für das Auftreten des Meistergesanges aus ihnen entnehmen können. Ließ sich in der ritterlichen Zeit die Kunst des Sagens und Singens nicht von vielen erlernen, da der Lehrenden nur wenige waren, die noch dazu weit verstreut wohnen mochten, so lag in der Zeit der beginnenden Blüte der Städte der Gedanke nahe, nach bestehenden Mustern unter Benutzung der zünftlerischen Gliederung die sangesbegierigen Bürger zu vereinigen, die Kunstregeln, deren auch schon die älteren Dichter erwähnen, zu sammeln und die Möglichkeit des Erlernens der Kunst an einer leicht erreichbaren Stelle zu bieten, in einer Schule.

[1]) Die Namen stehen nicht ein für allemal fest.

[2]) Über den altdeutschen Meistergesang. Göttingen 1811.

[3]) So bei Joh. Verulam de Anagnia. Vergl. *H. Abert*, Die Musikanschauung des Mittelalters. Halle 1905. S. 189.

[4]) Vers 406 f.

mîn herre tegeliche hât in dem hove sin
zwelve, die ze prîse für mich singent verre,
zwie süeze sî ir wîse,
doch singet aller beste mîn herre.

[5]) Vergl. *Plate*, a. a. O. S. 158, woselbst noch weitere Angaben zu finden. König Artus, Karl der Große haben zwölf Paladine, Kriemhilts Rosengarten hüten zwölf Helden usw. Auch auf die Volksmärchen ist hier zu verweisen.

[6]) Vergl. *W. Wackernagel* in Haupts Zeitschr. f. d. Altert. Leipzig 1844, IV, S. 406 ff. Das Zitat entstammt einer Züricher Handschrift.

[1]) Vergl. Die Universität Paris und die Fremden an derselben im Mittelalter . . . . . . von *Al. Budinszky*. Berlin 1876.

Leipziger Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von **Louise Pohl**.

Glück verbreitend und zum Glück bestimmt, wurde Felix Mendelssohn-Bartholdy am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren.

Nach einer aufserordentlich glücklich verlebten Jugend kam Mendelssohn im Jahre 1835 nach Leipzig, dessen grofse Zeit mit seiner Berufung dahin begann.

Was ein mit Energie und praktischem Geschick begabtes Genie in unglaublich kurzer Zeit zu leisten vermag, wenn entsprechende Hilfsmittel ihm zu Gebote stehen, wenn guter Wille und Kunsteinsicht ihm fördernd entgegen kommen, bewies Mendelssohn schon im ersten Winter seines Wirkens als Dirigent der Gewandhauskonzerte.

Durch seine letzten Vorgänger, namentlich durch den guten aber schwachen Pohlenz, war in den Gewandhauskonzerten ein Schlendrian eingerissen, der sie auf den Standpunkt anständiger aber einflufsloser Musikinstitute einer Provinzialstadt herabgedrückt hatte. Es war daher

ein sehr glücklicher Griff, den jungen, schon berühmt gewordenen Mendelssohn, der seine Düsseldorfer Stellung aufgegeben hatte, zu rechter Zeit an die rechte Stelle zu berufen.

Mendelssohn fand ein vortreffliches Orchester, ein auf seine halbhundertjährigen Traditionen mit Recht stolzes Institut, eine aus tüchtigen Dilettanten bestehenden trefflich geübte Singakademie, den berühmten Thomanerchor, den Männergesangverein der Pauliner und ein intelligentes opferwilliges Direktorium.

Damit liefs sich natürlich viel machen, um so mehr, als auf der anderen Seite ein Publikum vorhanden war, das Intelligenz und Musikbildung genug besafs, um sofort zu erkennen, welch bedeutende Vorteile ihm durch Mendelssohn zuteil wurden.

Die Mendelssohn-Begeisterung der Leipziger steigerte sich gleich in den ersten Jahren zu einer Höhe, die fast bedenklich wurde, weil sie an Abgötterei streifte und dadurch nachteilig auf das Emporkommen anderer Talente — z. B. eines Schumann wirken mufste. Indefs ist in solchen Zeiten einer rapiden und weittragenden Kunstentwicklung, deren Kraft so grofs ist, eine eigene Schule zu gründen, kaum zu vermeiden, dafs sich diese Richtung bis zur Einseitigkeit und Exklusivität steigert. Übrigens hatte Mendelssohn selbst die Gabe, das Verdienst anderer, soweit es in seiner Kunstsphäre und Richtung lag — denn gegen anders Denkende verhielt er sich auch schroff ablehnend — zu erkennen und zu würdigen und Talente neidlos an seiner Seite zu dulden.

Er war es, der zuerst David als Konzertmeister, dann Moscheles, später Gade, Reinecke und Hauptmann nach Leipzig zog, und ihrer Begabung den rechten Wirkungskreis anzuweisen wufste.

Freilich haben diese Künstler auch ihn allenthalben nur gefördert und sind ihm nie hindernd in den Wege getreten! Auch das gehörte zu Mendelssohns Glück.

Zu den ersten Früchten der Berufung Mendelssohns gehörten die bedeutungsvollen Bachkonzerte, denen die ersten Aufführungen der epochmachenden Mendelssohn schen Werke folgten. Auch die Gade schen, Schumann schen und Schubert schen Sinfonien, und so manches andere, wovon die übrige musikalische Welt erst nach Jahrzehnten Kenntnis erhielt, hatte Mendelssohn längst in die Gewandhaus-Programme aufgenommen.

Bei dem grofsen Renommee der Gewandhauskonzerte war es begreiflich, dafs jeder Komponist dort seine Werke zur Aufführung bringen wollte; Mendelssohn mufste oft auf Wunsch des Direktoriums ein Werk zur Aufführung annehmen, das er gering einschätzte.

Kam nun ein neues Werk aufs Programm, wufste man bald durch die Verehrer Mendelssohns, woher der Wind wehte, nach dem die Fahne Publikum sich richten konnte; und wer darüber allenfalls noch im Zweifel war, konnte das Nötige in der Generalprobe erfahren, wo Mendelssohn durch kurze geistreiche Bemerkungen oder nur durch Winke und Mienen sein Urteil kund gab. Bei der Aufführung selbst hingen die Blicke aller Konzertbesucher unverwandt an Mendelssohn; man lauschte, ob er ernst oder freundlich aussah, ob er einmal zufrieden genickt oder gelächelt hatte, ob er mit seinem Konzertmeister David bedeutsame Blicke gewechselt hatte, oder stumm in seine Partitur hinein dirigierte, ohne andere als technische Lebenszeichen von sich zu geben. Dann wufste man schon, woran man war.

Die erste Dissonanz in Mendelssohns Leipziger Tätigkeit begann mit Schumanns Emporsteigen.

In neuerer Zeit bemüht man sich zu beweisen, dafs Mendelssohn und Schumann die besten Freunde gewesen seien. Von Zeitgenossen wurde uns aber anders berichtet. Mendelssohn selbst in seiner vornehmen und zurückhaltenden Art hat allerdings selbst nicht Schumann entgegen gearbeitet. Er hatte dies gar nicht nötig, stand er doch auf der Höhe seines Ruhms und war in Leipzig angebeteter Selbstherrscher und unbestrittene Autorität. Auch bekundete Schumann einen so unbegrenzten Respekt vor Mendelssohn, dafs dieser sich das schon gefallen lassen konnte. Die unbedingte Beherrschung der Form, die Sonnenklarheit im Ausdruck, das vornehme Mafshalten in allen künstlerischen Kundgebungen imponierte Schumann, der mit der Form und dem Empfindungsausdruck noch zu kämpfen hatte, und es ist nicht zu verkennen, dafs Mendelssohns Vorbild auf Schumanns Entwicklung wesentlich und relativ auch förderlich eingewirkt hat, während Schumanns phantasievolle Art des Schaffens auf Mendelssohn nicht den geringsten Eindruck machen konnte, von einer Beeinflussung gar nicht zu reden.

Die Mendelssohnianer mit David an der Spitze stemmten sich gegen Schumann. Sie witterten Morgenluft und waren auf Mendelssohn so unverbrüchlich eingeschworen, dafs sie Schumanns Werken auch dann keinen Geschmack abgewinnen konnten, als dieser — offenbar unter dem Eindruck von Mendelssohns Werken — die Bahn, die er in seiner ersten, ausschliefslichen Klavier-Periode eingeschlagen, verlassen hatte.

Selbst Schumanns Kammermusikwerke, sogar die „Peri“ fanden vor den echten Mendelssohnianern keine unbedingte Gnade, sondern nur Duldung und errangen bei ihnen höchstens einen Achtungserfolg.

Mendelssohn führte der Reihe nach die ersten grofsen Orchester- und Chorwerke Schumanns auf, zuerst am 31. März 1841 die erste Sinfonie in Bdur, drei Jahre später „Paradies und Peri“.

Nach der Aufführung erzählte man sich charaktaristische Anekdoten über Äufserungen von Ferdinand David über Schumanns Werk. Man hatte genau beobachtet, wie David bei der Hauptprobe der „Peri“ mit Mendelssohn in ununterbrochener Verbindung stand und durch Zeichen korrespondierte, gelächelt und die Achseln gezuckt und damit sofort auf das Publikum eingewirkt hatte. Nach der Aufführung der „Peri“ umarmte David Schumann auf dem Podium und beglückwünschte ihn; dann hinter Schumanns Rücken zu seinen guten Freunden sich wendend, sagte er: „Ich begreife nicht, wie man solches Zeug schreiben kann.“ Schumann kannte seinen Freund David aber sehr genau und hat sich später, an dem Tage der Generalprobe zu Mendelssohns herrlichem Violinkonzert, das David gewidmet war, und das er zuerst spielte, gerächt. Schumann safs inmitten eines gröfseren Publikums, das gekommen war, dem vergötterten Meister schon in der Generalprobe zu huldigen. Nach Schlufs des Vortrags dieses Meisterstückes, das mit vollem Recht allgemeines Aufsehen erregte, ging er still lächelnd und schmunzelnd, wie es in vergnügter Stimmung seine Gewohnheit war, auf den vornstehenden Konzertmeister zu und sagte zu ihm in der gemütlichsten Weise: „Nicht wahr, lieber David,

das ist jetzt das Konzertstück, das Sie schon lange haben schreiben wollen." Davids Kompositionstalent war ein mäfsiges. Als er eine einaktige komische Oper „Hans Wacht" in Leipzig zur Aufführung gebracht hatte, erschien im Tageblatt die mit allgemeinem Beifall aufgenommene Annonce: „Hans Wacht, und das Publikum schläft." -- — Als David endlich die Streichquartette Schumanns, die Mendelssohn gewidmet waren, anstandshalber spielen mufste — er hatte die Aufführung bis zu Mendelssohns Todesjahr — 1847 — hinausgezögert — geschah es seinerseits unter Gesichterschneiden, wovon Bernhard Cassmann, der damals als ganz junger Cellist mitwirkte, sehr Ergötzliches zu berichten wufste. David wollte damit symbolisch ausdrücken, in welch sauern Apfel er beifsen mufste.

Lose Blätter.

Konzertprogramme.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Wer häufig Lieder aus der klassischen oder nachklassischen Zeit der neueren Musik hört, oder gar, wer viele Volkslieder hört, wie sie in unserer Zeit dargeboten werden, kommt leicht zu der Verwunderung, dafs sie in der Regel marschartig oder tanzartig klingen. In ein gleichförmig betontes Gefüge von Takten werden Musik und Text hineingeprefst, und die Sprache des Textes mufs sich Betonungen gefallen lassen, die nicht aus ihr, sondern aus dem Takte der Musik stammen. Ist dies notwendig? gibt es nicht auch tatsächlich andere, die Wortsprache wahrende Arten ihrer Verbindung mit der Tonsprache? Wer daraufhin Lieder von R. Franz, von P. Cornelius und nun von manchen Neueren anhört, wird bald herausfinden, dafs sie sich von früheren eben durch eine solche Sprachweise unterscheiden.

Aber grundsätzlich neu ist es nicht, war vielmehr längst schon Gebrauch. Sangen im Mittelalter die deutschen und französischen Minnesänger Lieder im Sinn unserer bisherigen „Tafelmusik"? Nein; vielmehr mufs die Rhythmik ihrer Melodien aus ihren Texten abgeleitet werden, und die Forschung sucht dann das Zusammengehen des poetischen und des musikalischen Rhythmus. Ungefähr so formuliert *Hugo Riemann* die Ergebnisse seiner und sonstiger Untersuchungen über das vorliegende Thema. Zuletzt, und auf bequem zugängliche Weise, tat er dies in einem Beitrage zu *Max Hesses* Deutschem Musikerkalender für das Jahr 1909 (der auch sonst an Interessenten empfohlen sei). Unter dem Titel „Die Erschliefsung des Melodienschatzes der Troubadoure und Trouvères" führt er uns zurück in die Zeit der südfranzösischen, mehr lyrischen, und der nordfranzösischen, mehr epischen Liedersänger und berichtet über eine grofsangelegte neue Veröffentlichung von *J. B. Beck*, welche die alten Schätze heben und uns nahebringen will.

Was dabei Gelehrtes verhandelt wird, interessiert uns hier weniger; wichtiger ist der Wunsch, dafs doch einige Konzertgeber den derart erschlossenen Stoff in der Praxis des musikalischen Lebens erproben mögen. Wie sie es da für das Mittelalter tun können, so gibt ihnen eine andere neue Veröffentlichung Gleiches für den Beginn der Neuzeit an die Hand. Die erfolgreich rührige „Universalt Edition" in Wien brachte eben heraus: „Forsters frische Liedlein, eine Sammlung deutscher Lieder aus dem XVI. Jahrhundert ... bearbeitet von Felix Schwab." Mit hübschen Zugaben von alten Noten usw. lernen wir damalige Kunstlieder und (teilweis noch geläufige) Volkslieder kennen. Ursprünglich vierstimmig gesetzt, gewöhnlich mit dem Tenor als Melodieführer, sind sie hier als Sologesänge mit Klavierbegleitung übertragen, ausgenommen dreie, denen die alte Fassung gelassen ist. Was das für Gegensätze bedeutet, und wie dort die Klavierbegleitung zwar den Zeitcharakter zu wahren sucht, unseres Erachtens jedoch wieder mit Trübungen durch spätere Klangarten, müssen wir um so eher übergehen, als uns hier ebenfalls vor allem an tätiger Beachtung des Dargebotenen liegt.

Ein Jahrhundert später, und wir halten bei der „Arie" des italienischen Virtuosengesanges. Man lernt sie leicht kennen durch die Nummern, mit denen die typischen Konzertsängerinnen meistens ihr Programm beginnen. Gingen solchen Nummern andere aus den oben besprochenen Materialien voran, so würde man ihre Minderwertigkeit für eine echt musikalische, d. h. in Tongebilden seelisch sprechende Kunst noch schärfer erkennen und würde die wieder inhaltsreicheren Lieder aus späterer Zeit noch intimer würdigen.

Doch unsere typischen Konzertgeber, seien sie Vokalisten oder Instrumentalisten, scheinen nichts mehr zu scheuen, als ein Hinausgehen über das zurzeit landläufige Repertoire. Begründet wird dies, namentlich von unbekannteren Konzertgebern, damit, dafs ein Neuling an den Wunsch des Publikums nach Bekanntem anknüpfen müsse und nicht seiner eigenen Neuheit auch noch eine Neuheit des Repertoires hinzufügen dürfe. An dem, was allgemein geläufig, erprobe sich am bequemsten das individuelle Können des beginnenden Künstlers. Und so sieht denn fast jedes heutige Solistenprogramm den übrigen zum Überdrufs ähnlich.

Man weifs demgegenüber kaum, wo man anfangen soll, um aufzudecken, was darin Unrichtiges und Gefährliches steckt. Vereinfacht wird die Verständigung durch eine Enquête, veranstaltet von der leider nach dem einen Jahrgang 1908 entschlafenen „Neuen Musikalischen Rundschau" (München) und veröffentlicht in ihren Nummern 9 und 11. Dort waren zahlreiche Musikkritiker nach ihrer Ansicht über jene Erweiterung des typischen Konzertrepertoires gefragt worden, und die meisten haben sich lebhaft für sie ausgesprochen.

Damit hat der über das Programm noch unschlüssige Konzertgeber wenigstens etwas Sicheres: die Kritik steht auf seiner Seite, sofern er unbekannte (oder minderbekannte) Materialien bringt. Das ist freilich noch nicht alles. Aber nun mufs ja jeder Neuling — und selbst Veteran — des Konzertpodiums mit Mifserfolg rechnen Und da wird's doch besser sein, wenn er sein Defizit mit besonderen Ehren überschauen kann, als wenn es ohne solche zustande kommt.

Es mufs nicht gerade Mittelalter, und es mufs nicht gerade jüngste Sezession sein, was nun der Konzertgeber bringt. Unserem Wunsch sind Vergangenheiten wie Gegenwarten gleich viel wert. Aber welcher Kunstfreund nicht

geradezu darauf wartet, dafs sein bisheriger Überblick erweitert werde, und dafs ungerecht Vernachlässigtes endlich zur Geltung komme, mit dem dürfen wir für das öffentliche Kunstleben nicht rechnen.

Also Mut und — historische Studien! An diesen fehlt es allerdings dem typischen Musiker gewöhnlich durchaus. Doch die Parole dazu auszugeben, wird gerade auch solchen Konzertgebern gelingen, die hier wagend vorangehen.

Richard Strauß' Elektra in Berlin

von Rud. Fiege

wurde hier vom 29. Oktober bis 15. Februar zwölfmal gegeben. Da die Dresdner Aufführung der unsrigen weit voran war, so macht der Bericht darüber meine Berichterstattung überflüssig. Ich kann mich ihm durchaus anschliefsen. Wer das neueste Musikdrama auch auf anderen Bühnen gesehen hat, versichert, dafs unsere Darsteller von den dortigen nicht übertroffen würden. Das konnten wir selbst feststellen, dafs die Damen *Krull* und *Siems* aus Dresden, die für die erkrankten Sängerinnen *Plaichinger* und *Rose* hier einmal als Elektra und Chrysothemis auftraten, uns diese nicht ganz ersetzten. Auch Frau *Goetze* ist hervorragend als Klytämnestra. Man nahm die Elektra hier nicht allzu begeistert auf. Schon am ersten Tage gab es noch an der Abendkasse Einlafskarten. Einige nur, aber seitdem doch immer mehr. Dafs anfangs Freunde und Verehrer den Komponisten über ein dutzendmal hervorriefen, ist ja natürlich: Die objektiv Urteilenden der folgenden Aufführungen bejubelten das Werk nicht mehr so. Darauf kommt nun auch nichts an. Für seinen Wert oder Unwert beweist das nichts. Die Meistersinger wurden hier ausgezischt und ausgepfiffen. Andererseits aber mufs man doch fragen, ob denn Opern nur für einen Kreis gelehrter Musiker und absonderlich gerichteter Kunstfreunde geschaffen seien, und ob diese Art von Musik — von dem widerwärtigen Gedichte spreche ich noch gar nicht — Aussicht habe, jemals allgemein verstanden zu werden. Rich. Straufs sagt, ihm sei einst auch die Tristanmusik unverständlich gewesen, aber bald klar erschienen, und so werde es andern mit der Elektramusik ergehen. Das scheint mir ein falscher Schlufs. Die Musik des ersten Richard war reformatorisch, die des zweiten ist revolutionär. Und dann: wir werden ja sicherlich immer feiner hören lernen und uns auch an Accorde gewöhnen, die wir heute als mifsklingend empfinden, aber wenn das Gehör auch feiner wird, das Gefühl wird nicht stumpfer werden, und da diese Musik an diesen greulichen Hofmannsthalschen Text gebunden ist, so darf sie auf eine grofse Verbreitung und eine längere Zukunft wohl nicht hoffen. — Kürzlich war ich im Lohengrin, am Abend nach einer Elektravorstellung. Da wurde mir ordentlich glückselig zumute, gerade wie dem Orpheus Glucks, als er aus dem Orkus ins Elysium trat. Es bellt ihn der Cerberus nicht mehr an, die Furien schreien nicht mehr auf ihn los, beseligt wandelt er im blumigen Gefilde und singt beglückt: „Wie rein ist diese Luft!"

Richard Strauß' Elektra in Elberfeld-Barmen.

Von H. Oehlerking.

Unter allen Provinztheatern wohl ziemlich an erster Stelle wurde in Barmen und Elberfeld gleichzeitig (19. Februar) die Elektra von R. Straufs dargeboten. Dieses grandiose Werk bildet eine Weiterentwicklung des in der Salome eingeschlagenen Stiles, der in der Elektra zu solcher Vollkommenheit gediehen ist, dafs er kaum noch überboten werden kann. Das Ganze steht hier im Bann szenischer Vorgänge, dem das Orchester in seiner bislang unerreichten Polyphonie völlig untergeordnet ist. Hat man die Salome als tragische Sinfonie charakterisiert, so erstand in der Elektra ein mit elementarer Gewalt wirkendes Drama. Der Erfolg dieses einaktigen Dramas war in Barmen und Elberfeld auf der ganzen Linie unbestritten und durchschlagend. Alle Mitwirkenden — Kapellmeister *Schwarz*-Barmen, *Wetzler*-Elberfeld, die Elektra *M. Gärtners*-Barmen, *M. Dossows*-Elberfeld; die Klytemnestra ***M. Melans***-Barmen Claudia *v. Radkiewiczs*-Elberfeld, den Orest von *G. Schützendorf*-Barmen, *J. Kiefer*-Elberfeld — auch die beiden Direktoren (*O. Ocher*-Barmen, *J. Otto*-Elberfeld) wurden unzählige Male vor die Rampe gerufen. Beide Bühnen veranstalteten in rascher Folge Wiederholungen, die fast alle ausverkauft waren.

Richard Strauß' „Elektra" in Hamburg.

Von Prof. Emil Krause.

Hamburg, Anfang März. Rich. Straufs' „Elektra" und Haydns „Schöpfung", beide an einem Tage! Wohl nie sind die Gegensätze schärfer aneinander geraten als mit der gleichzeitigen Aufführung der Straufsschen Premiere im Stadttheater und der Vorfeier von Haydns 100. Todestage in der Philharmonie am 22. Februar. Dem Publikum blieb die Wahl; es entschied sich aus Neugierde für die Novität. Leider aber mufste dadurch die Philharmonie vereint mit der Singakademie Einbufse erleiden.

Straufs geht nach wie vor auch in der „Elektra" seine eigenen Wege, unbekümmert um Anerkennung und Vorwurf, immer aber als ein gewaltiger Könner, der den Stoff beherrscht und schon aus diesem Grunde, mag man nun Einwände erheben, welche man wolle, durchaus ernst genommen werden mufs. Seine kompositorisch technische Kraft, die sich auf Kosten der wirklich Neues bedeutenden Erfindung immer reicher entfaltet, zeigt ihn hier auf besonderer Höhe, denn sie führt ihn auf der Grundlage der perversen Dichtung Hugo von Hofmannsthals, die kaum anders als durch die Namen Anknüpfungspunkte an das Sophokleische Original aufweist, abseits von der melodischen Linie und zwingt ihn, den Schwerpunkt der Vertonung auf die Allgewalt des Rhythmus zu legen. Der Tondichter dokumentiert dadurch ein Gestaltungsvermögen spezifischer Art, das auch ebenso und nicht vergleichend aufgefafst werden mufs. Er hat ohne Frage in der „Elektra" ein von seinem Standpunkt aus bedeutsames, durchaus eigenartiges Werk geschaffen und auch hier wie in der „Salome" die Verstandesmusik auf dem Gebiet des furchtbaren, Brutalen, womöglich menschlich Widersinnigen walten lassen. Die musikalische Wiedergabe der Dichtung, die in dem geschilderten technischen Sinne eine Weiterentwicklung erfährt, mufste naturgemäfs zu Harmonisierungen führen, die sich um so mehr als eine Vergewaltigung der reinen Musik darstellen, als diese kompositorische Aussprache noch durch den Text und seine scharfen Gegensätze beeinflufst ist. Der objektive Beurteiler kann sich hier nicht auf den Standpunkt dieser Sensation herbeiführenden Tonsprache stellen, um so weniger da dabei die Musik als Idealisierung

des Worts kaum in Betracht kommt. Das Ohr empfängt nur da einen wirklichen Genufs, wo der Komponist von der Durchführung seiner Prinzipien abweicht und das Melodische zu seinem Recht kommen läfst, wie bei der Erkennungsszene zwischen Elektra und Orestes. Dafs die wirkliche Musik erst in der zweiten Hälfte und namentlich am Schlufs aus dem Chaos der Mifslaute hervortritt, scheint mir mehr Absicht als eine Rückkehr zur Melodik und lediglich auf äufsere Wirkung berechnet zu sein.

Die über jeder Kritik stehende Hamburger Aufführung hat in den weitesten Kreisen allgemeine Bewunderung erregt und sogar, was nicht ausbleiben konnte, zu ihrem Vorteil zu Vergleichungen mit denen in anderen Städten geführt. Das erste Wort gebührt Herrn Kapellmeister *Brecher*, der mit beispielloser Energie und bei genauester Kenntnis der komplizierten Partitur überall die Orchestersinfonie in das beste, nie den Gesang verdunkelnde Licht führte. Frl. *Edyth Walker*, die Interpretin der Elektra, idealisierte in allen Zügen die jeder natürlichen Empfindung widersprechende Tonsprache und brachte nicht nur im Gesang, vielmehr auch darstellerisch die unverantwortlich schwierige Partie zu erschütternder Wirkung. Gleich Hohes ist über Frau *Metzger-Froitzheim* (Klytämnestra), Frl. *Petzl* (Chrysothemis), die Herren *vom Scheidt* (Orestes), *Birrenkoven* (Aegisth) zu sagen; ebenso über die Vertreter der kleinen Partien.

Richard Straufs' Elektra in München.

Von Willi Gloeckner.

Als dritte deutsche Stadt hat München die Elektra von R. Straufs aufgeführt, und der sensationelle Erfolg, den das Werk allenthalben gefunden, ist ihm auch hier treu geblieben. Man hat an unserem Hoftheater der Wiedergabe, ähnlich wie bei den Festspielen, eine doppelte Besetzung gesichert, und es so ermöglicht, dafs die Darsteller sich mit unverminderter Frische ihrer grofsen und eminent schwierigen Aufgabe widmen konnten. Leistungen wie sie hierbei z. B. die Damen *Fafsbender* (Elektra) und *Preuse-Matzenauer* (Klytemnästra), vor allem aber *Felix Mottl* mit seinem Orchester schufen, müssen aber als geradezu ideal anerkannt werden. Der Eindruck dieser vollendeten musikalischen und darstellerischen Einheitlichkeit, wie ich ihn bei einer Elektra-Aufführung erlebte, mag viel dazu beigetragen haben, dafs mir das Abstofsende der Handlung und des Milieus, das ja nun einmal nicht zu leugnen ist, in einem gemilderten Lichte erschien. Mutet das Elektra-Drama trotz wesentlich geringerer äufserer Wirksamkeit dennoch bei weitem ernsthafter an, als die vorangegangene Salome, so tritt in ihren gelungensten musikalischen Partien, ihrer geradezu stupenden musikalischen Charakteristik, in der Straufs sicher sein Bestes gibt, ihr ganz eigenartiger und heute wohl überhaupt noch inkommensurabeler artistischer Wert zutage. Dafs diese Charakteristik eine äufsere, oder besser gesagt bis zu den Grenzen des musikalischen Ausdrucksvermögens veräufserlichte ist, verschlägt nichts an dieser Tatsache. Vielmehr gibt sie einen Zugang zu dem auf die Oper übertragenen sinfonischen Stil Straufsens und, für mich wenigstens, auch eine Erklärung seiner Stoffwahl. An vielen Stellen der Elektra (man denke nur an die überlange Partie der Chrysothemis) beweist Straufs, dafs er bei weitem mehr ursprünglicher Musiker als geborener Dramatiker ist. Die vielfach getadelte Perversität seiner Bühnenfiguren und ihrer Handlungen erscheinen dann oft als blofse Erklärung, Motivierung, Verdeutlichung der grotesken orchestralen Charakteristik, ja man kann soweit gehen, zu behaupten, dafs es sich bei dem ganzen Text um einen blofsen Vorwand zu einem Musizieren handelt, einem solchen freilich, wie man es in der alten Oper niemals sich hätte träumen lassen. Über Straufsens Meisterschaft im Technischen, über die von ihm in seinem Sinn erreichte Vollendung des Orchestralen zu reden, hiefse Eulen nach Athen tragen. Dafs uns Heutigen aber diese Folgen zusammenhangloser aufeinander getürmter Akkorde auf die Dauer ermüdend, unter Umständen sogar reizlos erscheinen, das läfst sich an gewissen Stellen der Elektra aber auch nicht ganz bestreiten. Diese raffinierten Wirkungen durch unverbundene Dissonanzen heben das Wesen der Dissonanz im harmonischen Sinn auf. Um so merkwürdiger erscheint der Widerspruch, in dem die lyrischen Teile der Elektra-Musik zu den genannten charakterisierenden stehen. Hier begegnen wir einer popularisierenden Melodik, die die, wenn auch nicht eigentlich tragische, so doch grofszügige Wirkung des Übrigen sicher aufheben würde, — wenn das Insrumental-Genie eines Straufs nicht im stande wäre, auch den banalsten und winzigsten Einfall so sehr mit einem Reiz des Persönlichen zu umkleiden, dafs er im Zusammenhang fast wie ein grofser Gedanke erscheint. Dafs uns Straufs, der ja heute aufserhalb der musikalischen Entwicklung steht, neue Werte schafft, das dünkt mir sicher — mögen diese Werte auch mit der Musik im gewohnten Sinne nicht mehr viel zu tun haben.

Méhuls „Joseph in Ägypten" in neuer Bearbeitung.

Aus Dessau wird uns geschrieben: Wer die (früher von Carl Fr. Wittmann, jetzt von G. R. Kruse so verdienstlich herausgegebenen, mit wertvollen historischen und biographischen Einleitungen, den Original-Theaterzetteln der Ur-Aufführungen und einer Liste der ersten Aufführungen jeweils versehenen) Textbücher unserer klassischen Opern in Reclams „Universal-Bibliothek" aufmerksam studiert, dem wird die Bemerkung nicht entgehen, dafs das Dessauer Hoftheater mit früher Übernahme solcher Opernwerke da zumeist an hervorragender, in der Regel nicht eben später als höchstens an zwölfter, Stelle steht. So rangiert Dessau auch unter den deutschen Darstellungen des 1807 zu Paris erschienenen *Méhul*schen Meisterwerkes (nach München, Wien, Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim, Berlin und Weimar) mit seiner Erstaufführung vom 15. August 1812 bereits an 9. Stelle. Erst 5 Jahre später und an 16. Stelle folgt dann *Karl Maria von Webers* Dresdener Inszenierung, die der feinsinnige Meister damals mit nachstehendem (heute in seinen „Sämtlichen Schriften", herausgegeben von G. Kaiser, Berlin 1908, bei Schuster & Loeffler — S. 278 ff. stehenden) literarischen Exkurs in der „Dresdner Abendzeitung" beim dortigen Publikum einzuführen suchte:

„Donnerstag, den 30. Januar erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne die Oper „Jakob und seine Söhne in Ägypten", nach dem Französischen des Alex. Duval, Musik von *Méhul*. Méhul behauptet unstreitig nächst Cherubini den ersten Rang unter den Komponisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigentum aller Nationen wurden.

Wenn vielleicht Cherubini noch für genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Méhul mehr Besonnenheit, die weiseste Berechnung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der älteren italienischen Meister und vorzugsweise der *Gluck*schen dramatischen Schöpfungen beurkundet. Grofse dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung grofser Effekte mit den oft einfachsten Mitteln und eine Ökonomie der Instrumentation, die gerade nur das gibt, was durchaus notwendig ist, sind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenschaften.

Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptsächlich „Euphrosyne" (zuerst 1791 in Paris gegeben), „Adrien", „Ariodant", „Une Folie", „Héléna", „Joseph" und „Die Blinden von Toledo" seinen Ruf begründet und ihn als Meister der Kunst in den verschiedensten Musikgattungen bewährt. Enthusiasmus erregte auch besonders seine „Ouvertüre de Jeune Henri", obwohl diese Oper selbst ganz durchfiel und nur die Ouvertüre viele Jahre hintereinander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutschland haben sich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet, am wenigsten „Adrien" und „Ariodant"; am meisten „Une Folie", unter dem Titel „Je toller je besser", oder „Die beiden Füchse" überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen; dann „Helene" und „Die Blinden von Toledo"; neuestens aber die Oper „Joseph" oder „Jakob und seine Söhne in Ägypten", die uns hier zunächst angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu „Une Folie" kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er „Joseph" hört. Ein wahrhaft patriarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit echt kindlich rein frommem Sinn gepaart. Haltung der Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit grofser Meisterschaft, Theaterkenntnis und klarer Anschauung des dem Ganzen Notwendigen gegeben. Aller unnötige Klingklang und Flitterstaat ist hier vom Komponisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne rührende Melodien führte ihm sein Genius zu. . ."[1])

Schon vordem aber, im Jahre 1811, hatte er, nachdem er persönlicher Zeuge gewesen war einer „Joseph"-Aufführung zu München (das die Oper nach der Pariser Première zuerst für Deutschland brachte), in einem Referat, wie folgt, begeistert darüber geschrieben:

„Mit Freuden sah Ref. am 5. Juli bei seinem Eintritte ins Theater das vollgefüllte Haus, indem er sich dadurch neuerdings überzeugte, dafs das Münchener Publikum wahre Meisterwerke zu schätzen und zu würdigen weifs. Wen sollte aber auch eine Musik, wie die der Oper „Jakob und seine Söhne", nicht ergreifen und mit sich unwiderstehlich fortreifsen! Der antike, ich möchte sagen, der einfache biblische Geist, der durchaus so vortrefflich darin gehalten ist, wo kein unnötiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo alles blofs durch die höchste Wahrheit wirkt und wo durch die weiseste Berechnung der Instrumentierung, die den vielgeübten Komponisten beurkundet, mit so wenigen Mitteln die höchsten Effekte erzeugt werden! — Um nur einigermafsen alle Vorzüge dieser herrlichen Tondichtung zu entwickeln, müfste man Alphabete füllen, und Ref. begnügt sich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu apellieren, das beinahe alle Musikstücke mit lautem Beifall belohnte."

[1]) Die darauf noch folgende Auslassung über ein von *Fränzl* (in München) hinzu komponiertes Schluß-Ensemble zur Oper ist hier weggelassen worden, weil solcher „Fremdkörper" in dem Méhulschen Werke von Zenger natürlich ausgeschieden wurde. D. Ref.

Die Dessauer „Herzogliche Hofbühne" folgte also nur ihren guten, historischen Traditionen, wenn sie nun sogar mit der Uraufführung allen deutschen Bühnen voranging einer selbst textlich, insonderheit aber musikalisch gereinigten Neu-Einrichtung und Bearbeitung des unvergänglichen Werkes mit Original-Rezitativen aus der Feder eines ganz ausgezeichneten Gluck-, Méhul-, Cherubini- und Spontini-Kenners, der wie Wenige berufen erschien, pietätvoll daran Hand anzulegen: Professor Dr. *Max Zengers* in München, des nunmehr 72jährigen Komponisten eines Oratoriums „Kain", der Opern „Foscari", „Ruy Blas", „Wieland der Schmied", „Eros und Psyche", einiger Ouvertüren, sinfonischer, Chor-, Kirchen- und Kammermusik-Werke, Ballette, sowie einer wirksamen Musik zu den beiden Teilen des Goetheschen „Faust", die wir anläfslich unserer Dessauer Inszenierung dieses Dramas im Ganzen gleichfalls noch hier zu hören bekommen werden. In einer besonderen Einleitung zu der (im Verlage der Gesellschaft „Harmonie" zu Berlin erschienenen) Partitur hat er sich mit eingehender Erläuterung über die Prinzipien verbreitet, die ihn bei dieser seiner Arbeit an der Méhulschen Schöpfung leiteten, und kein Einsichtsvoller, wahrhaft Verständiger wird diesen Grundsätzen die Zustimmung versagen, wenn er die Oper in solcher neuen zeitgemäfsen Fassung hört und ihren musikalischen Schönheiten wie musikdramatischen Wirkungen sich ohne Vorurteil hingibt. Was *Zengers* eigenen Opernwerken gar leicht zu einer Art von Manko ausschlagen konnte: dafs er selbst nämlich mehr den *Gluck*schen (nicht Wagnerschen) Traditionen huldigt und mit Vorliebe noch Méhul-, Cherubini- und Spontinischen Spuren folgt, — diesem älteren Werke und seiner Bearbeitung geriet es zum ausgesprochenen Vorzug und zu hohem Gewinne!

Weiteres über *Max Zenger* vergl. Richard Braungart, „Münchner Zeitung" 1903, No. 175; Arthur Seidl, „Wagneriana" III. Bd. 249—262. Sdl.

Das tausendjährige Reich.

Kirchliche Tondichtung für Soli, Chor und Orchester von Albert Fuchs.

(Uraufführung am 9. März 1909 in Dresden.)

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Der Komponist, der mit seinem Erstlingswerk auf dem Gebiete des Oratoriums (resp. der „kirchlichen Tondichtung") mit dem abendfüllenden „Selig aus Gnade" oder wie der volle Titel lautete: „Selig sind die in dem Herrn sterben" seiner Zeit einen mehr als nur ehrenvollen Erfolg zu verzeichnen hatte, führte mit der seiner Leitung unterstehenden Robert Schumannschen Singakademie, dem Gewerbehausorchester und trefflichen Solisten der Königl. Hofoper, Fräulein v. d. Osten und Herrn Plaschke, am Bufstag hierselbst eine neue kirchliche Tonschöpfung auf. Diesmal aber verzichtet er darauf, den Abend für sich allein in Anspruch zu nehmen. Neben seinem „Tausendjährigen Reich" konnte das deutsche Requiem von

Brahms Raum finden, ohne die Dauer der Veranstaltung über einen Konzertabend von normaler Befristung (cirka 2 Stunden) hinaus zu verlängern, und wir meinen denn auch, dafs die Kürze und Geschlossenheit des Werkes einer seiner besonderen Vorzüge ist, abgesehen davon, dafs sie eine leichtere Ausführbarkeit in sich schliefsen und sich also auch seiner Verbreitung nur dienlich erweisen dürften.

Fuchs, der wiederum sein eigner Textdichter ist, strebt noch erfolgreicher wie in jenem Werke die Einheitlichkeit der Handlung und das Vermeiden des Bühnenmäfsigen wie ebenso des rein Erzählenden an. Seine Dichtung versetzt den Hörer in die Sylvesternacht des Jahres 999. In banger Erwartung harrt das im Dom versammelte Volk des Unterganges der Welt, den ihm Priestermund verkündete. Die Gefühle der Gläubigen, der Reuigen, der Lebensmüden, der Zagen, der Genufssüchtigen usw. werden laut, die einen ersehnen, die andern fürchten das Ende, die einen murren, die andern klagen, wieder andre beten. Da erschallen die zwölf Glockenschläge. Dumpfes Schweigen. Die erwartete Katastrophe tritt nicht ein, und allmählich werden Stimmen der Enttäuschung laut, die einen beklagen, dafs sie einem Wahn ihr Gut geopfert, die andern spotten, wieder andere predigen schrankenloses Geniefsen, und der Zweifel an Gott und den Erlöser übertönt des Priesters Gebet um ein Zeichen des Himmels. Endlich, als der Tumult aufs höchste gestiegen, läfst sich die Stimme eines Weibes beschwichtigend und mahnend vernehmen Gleich einer Stimme von oben dringt es zu dem betörten Volk hernieder:

Die Schrift, sagt ihr, hat euch belogen —
Versteht doch ihren Sinn erst recht.
Wer weiß den Tag des Herrn zuvor,
Sind tausend Jahre doch vor Gott
Ein Tag nur. Gleichen seine Jahre
Dem Jahr, von Menschen eingesetzt?

Während vom Turm das tiefe Geläut der Glocken ertönt, vereinen sich die Stimmen des Weibes und des Priesters mit denen der Chorknaben und der versammelten Menge zu dem Schlufsgesang:

O Herr, durch den das All bestehet,
Geleite uns auf rechter Bahn,
Daß wir, wenn einst dein Ruf ergehet,
Zu dir entschweben himmelan.

Wie ersichtlich, hat es der Textdichter verstanden, in gedrängtem Rahmen eine einheitliche Handlung zu geben, die ihm als Komponisten gleichwohl eine Fülle wirksamer Szenen und Momente gibt. Zwanglos bietet sich ihm Gelegenheit zu dramatischen Gegensätzen und Steigerungen in Chören und Ensembles wie gleicherweise zu Stimmungsschilderungen packender Art, und man kann es nicht bestreiten, er erweist sich der Aufgabe gewachsen, die er sich selbst gestellt hat. An erster Stelle heben wir rühmend hervor, dafs er niemals weitschweifig wird. Konzentration, das ist ein Hauptvorzug seines Werkes. Dann zeigt er, dafs er sich auf moderne Farbengebung in Harmonie und Orchestration versteht, dafs er aber auch hier Mafs zu halten weifs und beispielsweise von einem übermäfsigen Unterstreichen des koloristischen Moments an den katastrophalen Stellen Abstand nimmt. Zum dritten schreibt er einen klangschönen reinen Chorsatz und im guten Sinne sang- und dankbar für Solostimmen, weifs auch an den entscheidenden Stellen den gesamten Apparat mit sicheren Händen kräftig und wirkungsvoll, so namentlich an dem weihevoll schönen Schlufs, zusammenzufassen. Dafs er der polyphonen Schreibweise vielleicht etwas zu geflissentlich aus dem Wege geht, dafs er etwas einseitig akkordlich seine Stimmen führt, ist der einzige Vorwurf den man ihm machen kann. Man sehnt sich stellenweise nach einer herzhaft durchgeführten Fuge, und vermag nicht völlig das Gefühl der Monotonie zu bannen. Möglich, dafs der letztere Eindruck aber auch aus einer nicht ganz auf der Höhe stehenden Aufführung mit resultierte. Herr *Albert Fuchs* war noch von längerer Krankheit Rekonvaleszent, als er die Leitung der Veranstaltungen übernehmen mufste.

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Ende Dezember. Kaum ein zweites Musikinstitut des Wuppertales wird auf eine so erfolgreiche Wirksamkeit während der ersten Hälfte der diesjährigen Spielzeit zurückblicken können als das Neue Barmer Stadttheater, über welchem seit der Direktion von *Otto Ockert* ein überaus glücklicher Stern waltet. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des umsichtigen, künstlerisch fein gebildeten ersten Kapellmeisters *Schwarz*, Oberregisseur *Rittersberg* zeigt bei der Herstellung wirkungs- und stimmungsvoller Bühnenbilder tiefes Verständnis und guten Geschmack. Fast jedes Gesangsfach hat einen geeigneten Vertreter gefunden. Der Spielplan läfst an Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig. Das Musikdrama, die Spieloper und die Operette sind gleichmäfsig berücksichtigt. Im ganzen sind 22 Werke von Mitte September bis Ende dieses Jahres zur Einstudierung gelangt. Den nachhaltigsten Eindruck davon errang hier Puccinis „Madame Butterfly". Die Partitur birgt in sich einen Reichtum melodischer Schönheit und musikalischer Charakteristik. Die Aufführung war mit gröfstem Fleifs vorbereitet und gelang meisterhaft, so dafs eine ganze Reihe gut besuchter Vorstellungen stattfanden.

Das 2. Abonnementskonzert des „Allgemeinen Konzertvereins Barmer Volkschor" brachte uns Werke des klassischen Triumvirats Haydn-Mozart-Beethoven und der musikalischen Romantik Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann. Die 2. und 4. Sinfonie Beethovens, vom Orchester des Vereins unter *K. Hopfes* temperamentvoller Leitung hingebungsvoll gespielt, rahmten das interessante Programm ein. Den vokalen Teil erledigte die Hofopernsängerin *E. Herzog*-Berlin, indem sie das von Zuhörern überfüllte Haus mit Liedern aus der Blütezeit der Romantik (Schäferlied von Haydn, Heimlicher Liebe Pein von Weber, Es weifs und rät es doch keiner von Mendelssohn) entzückte.

Sehr zu loben ist die Wiederholung der schon im vorigen Jahr eingeübten und am Schlufs des letzten Konzertjahres vorgetragenen Graner Festmesse und des 13. Psalmes von F. Liszt. Der Chor sang dieses Mal aufserordentlich sicher, das Orchester folgte leicht und sicher den Intentionen des Dirigenten. Unter den Solisten gefiel am besten der leicht ansprechende Sopran des Frl. *Emma Tester*-Stuttgart und der durch satte Farbengebung bestehende Tenor des Herrn *G. A. Walter*-Berlin.

Die Barmer Konzertgesellschaft bescherte uns in ihrem 2. Konzerte die Bekanntschaft der Messe in d moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel von *Fr. Klose*-München. Wir haben es in dieser neuen Messe mit einem grofszügig angelegten Werke zu tun, das mit Aufwand aller verfügbaren Mittel vornehm und glänzend instrumentiert ist und an vielen Stellen (Tenorsolo im Christe eleison, „cum sancto spirito" im Gloria, die Fuge „et in terro pax u. a.) ebenso von Klangschönheit wie von origineller Erfindung leuchtende Beispiele bringt. — Die Wiedergabe unter *R. Stroncks* zielsicherer Leitung verdient alles Lob. Auch den Solisten, namentlich dem Dresdener Kammersänger *Grosch* und dem Bassisten *Otto Süfse*, wurde reicher Beifall zuteil. Den Abschlufs des genufsreichen Abends bildete Beethovens gigantische d moll-Sinfonie.

Die Kammermusik, welche vergangenen Winter an 4 verschiedenen Stätten zu Gehör kam, hat sich heuer einzig und allein in die Soireen von Frau *Ellen-Saatweber-Schlieper* zurückziehen müssen, findet hier aber die liebevollste Pflege und hält die Freunde derselben ganz auf dem Laufenden. Das Brüsseler Streichquartett trug uns gemeinsam mit Frau Saatweber-Schlieper in idealer Tongebung das Es dur-Streichquartett von Dittersdorf, das g moll-Klavierquintett von Brahms, das Streichquartett c moll Op. 18 von Beethoven vor. Dem intelligenten Geiger *Th. Spiering* verdanken wir die Uraufführung einer Sonate d moll Op. 82 für Klavier und Geige von H. Kaun, bei welcher der lebhafte Humor des Scherzos und die reizende melodische Linienführung sowie der frische Rhythmus des Standes sehr gefielen. Ebenfalls zum ersten Male hörten wir die nach klassischem Vorbilde gearbeitete Sonate F dur für Klavier und Geige von P. Scheinpflug: am besten sprach der 2. Teil „Heidesommernacht" an, die voll Anmut und stillen, süfsen Duftes ist. Einen dichten, blühenden Straufs auch völlig neuer Lieder von H. Drechsler bot uns die mit weichem, wohlklingendem Alt ausgestattete Sängerin *Anna Stephan* dar: meist treffliche Vertonungen lyrischer Erzeugnisse moderner Dichter (Hans der Schwärmer von D. v. Liliencron, das Kind von Dehmel, ein kl. Lied von M. v. Ebner-Eschenbach).

Mit Bienenfleifs bereicherte das Elberfelder Stadttheater (Direktor J. Otto) das Repertoire seit Anfang November bis Jahresschlufs um 13 Neueinstudierungen, so dafs das Repertoire insgesamt innerhalb $3^1/_2$ Monaten 28 Werke umfafste, die eine Auslese aller Gebiete der Opern- und Operettenliteratur darstellen. Neuheiten auf unserer Bühne waren Spinellis „A basso Porto", der hier Szenen von melodisch und dramatisch packender Wirkung geschaffen hat; ferner Bizets „Djamileh", voll feiner lyrischer Szenen und einer herrlichen Partitur, deren intime Schönheiten leider den meisten Zuschauern unverstanden geblieben sein werden. Wenn den Darbietungen der Elberfelder Bühne durchweg künstlerischer Erfolge nachzurühmen ist, so verdanken wir dies aufser einem tüchtigen Kapellmeister (Wetzler) und Oberregisseur (Toelke) verschiedenen Solisten, deren Leistungen sich weit über das Mittelmafs erheben (Bariton Kiefer, Bafs Simons, dramatischer Sapron M. Dossow, Else Hache u. a.).

Die Elberfelder Konzertgesellschaft führte unter Leitung des Komponisten *M. Schillings* „Moloch" mit unbestrittenem äufseren Erfolg auf. Da aber viele Handlungen und Vorgänge dieses gewaltigen Werkes geradezu szenische Darstellung voraussetzen und verlangen, wird es sich nicht als Oratorium oder weltliche Kantate dauernd den Konzertsaal erobern. Der neue und erste Generalmusikdirektor M. Sch. aus Stuttgart wurde stürmisch gefeiert.

H. Oehlerking.

Berlin, 12. März. Wesentlich Neues hat sich in unserm Opernhause aufser den Elektravorstellungen nicht zugetragen. Wir brauchen einen tiefen Bafs und eine Soubrette. Stuttgart und Wien schickten uns für beide Fächer Gäste, Herrn *Flaschner* und Fräulein *Petkow*, die aber nicht genügten. In einer Lohengrinaufführung sang Herr *Kirchhoff* zum ersten Male die Titelrolle. Etwas zu weich, aber doch erfreulich. Nun haben wir fünf Vertreter der Rolle. Mit neuer Hoffnung erfüllt uns Fräulein *Ekeblad* als Elsa. Die Generalintendanz beurlaubte sie vor ein paar Jahren, weil *Lilli Lehmann* sie noch besser ausbilden sollte. Nun hat unsre gute Lilli als Gesanglehrerin den Grundsatz: „Biegen oder brechen!" Oft biegt sich's, bei der Ekeblad aber brach's. Als sie die Bühne wieder betrat, liefsen wir die Hoffnung auf sie sinken. Und nun erklang der Ton wieder rund, fest und sympathisch. Da aber aller guten Dinge drei sind, so war da auch noch das als Ortrud mir neue Fräulein *Ober*, deren grofse quellfrische Stimme und eindringlicher Vortrag mächtig auf mich wirkten. Sollte ich am Abende nach dem Elektragesange so besonders empfänglich für eine gut behandelte Singstimme und für eine schön getragene Kantilene gewesen sein, dafs mich am Ende des an Musiksegen so reichen Jahres der Gesang noch so sehr ergriff?

Lilli Kalisch-Lehmann, *Ernestine Schumann-Heink*, *Marcella Stengel-Sembrich* — wir haben alle drei jetzt kurz nacheinander gehört, und nun kam noch *Selma Kurz* aus Wien dazu. Auch die Sänger *Messchaert*, *Naval*, *Reimers*, *Senius* konzertierten in den letzten Tagen; *Julia Culp*, die augenblicklich gefeiertste Sängerin, trat wiederholt auf; *Heinr. Knote* gibt heute einen Liederabend, aufserdem sangen noch wiederholt jüngst unsre Koloraturprinzessin *Frieda Hempel*, dann *Tilly Koenen* und *Therese Behr*, anderer zu geschweigen, — das ist ein Dutzend hervorragender Gesangskünstler unserer Tage. Hat es je vorher gleichzeitig so viel namhafte Sänger gegeben? Wer hätte noch den Mut, zu behaupten, es ginge mit unsrer Gesangskunst abwärts? — *Selma Kurz* gilt in Wien als phänomenale, unübertreffliche Sängerin. Das ist sie nicht. Sie vereinigt aber in sich mehrere gute Eigenschaften, die man bei anderen einzeln in erhöhtem Mafse antrifft. Die Stimme der Sembrich ist noch heute süfser als die ihre, die Koloraturfertigkeit der Hempel bedeutender. Aber ihr Ton ist frischer als der der Erstgenannten und gröfser, auch angenehmer als der der anderen. Natürlich und lieb erscheint sie im Auftreten, was dazu beitrug, dafs sie einen ungewöhnlich starken Erfolg hatte. Wir begrüfsten sie als Neuerscheinung, und nachträglich konnte ich feststellen, dafs sie schon vor zehn Jahren in unserm Opernhause gastiert hat, zuerst in jugendlich-dramatischen Rollen, später als Rosalinde in der Fledermaus. — Von Aachen kam der Städtische Gesangverein zum Konzertieren hierher. Sein Leiter, Prof. *Schwickerath*, hat die 325 Stimmen starke Vereinigung sehr gut geschult. Trotzdem ist die Konzertfahrt nicht recht zu verstehen, denn diese Sänger hatten uns nichts zu bieten, was wir nicht selbst eben so gut oder besser besäfsen. Die Kosten für die Reise und den 5—6tägigen Aufenthalt hier müssen weit über 30000 M betragen haben, wozu noch Saalmieten, Solistenhonorare

usw. kommen, während die Einnahme, obgleich — oder weil die ersten Plätze 10 M kosteten, nicht bedeutend gewesen sein kann. Leer war kaum ein Platz, unbezahlt jedoch gar mancher. Der Kunst dienten die Konzerte wenig. Wie sehr aber hätte ihr die grofse Summe in andrer Weise dienstbar gemacht werden können! Der Chor sang Bachs herrliche Kantate „Jesu, meine Freude" prächtig, doch nicht besser als wir sie von unserm Domchor kennen. Und was er sonst klanglich, gesanglich, an Genauigkeit in Ton und Text sowie an dynamischer Schattierung zu bieten hatte — es war vollen Lobes wert, überragte aber doch die Leistungen der Singakademie und des Philharmonischen Chors nicht. Für die Volkslieder und Madrigale finden wir einen so mächtigen Chor nicht geeignet. Sie klingen von unserm kleinen Madrigalvereine besser. So erscheint mir z. B. das Johann Eccard- (1553—1611) Lied: „Nun schürz dich, Gretlein" durchaus keine Aufgabe für 300 Sänger; auch nicht Brahms „Ich fahr' dahin und scheid' mich von der Liebsten mein". Die Stimmen fand ich nicht klangschöner, als die unserer Chöre. Nur der Bafs war von beneidenswerter Fülle und Weichheit. — Das Hamburger Frauenquartett würde uns grofsen Genufs bereitet haben, da seine wertvollen Stimmen gut zueinander passen, wenn es nicht unglaublich unrein gesungen hätte. — Der *Mengewein*sche Oratorien-Verein gab einen Berneker-Abend. Es soll nämlich der 1906 verstorbene Königsberger Domorganist *Berneker* durchaus berühmt werden. Es hat sich zu dem Zwecke ein besonderer Verein gebildet, der aus einer grofsen Anzahl einflufsreicher Personen besteht. Es kam ein Bruchstück des Oratoriums „Christi Himmelfahrt", ein Psalm und die, anderthalb Stunden in Anspruch nehmende Kantate „Christus, der ist mein Leben" zur Aufführung. Alles ist gute, geschickt gearbeitete und wohlklingende Musik, die auch Empfindung atmet. Aber sie zeigt kein eigenes Gesicht, entbehrt der Gegensätzlichkeit und wirkt auf die Dauer durch weiche Melodik ermüdend. — So sollte auch u. a. der vortreffliche und weit bedeutendere, 1885 hier verstorbene *Friedrich Kiel* auf dem Vereinswege berühmt und auf die Nachwelt gebracht werden. Doch dergleichen ist nicht zu machen. — Das letzte Konzert der Wagner-Vereine leitete *Franz Beidler* aus Bayreuth: Liszts Faustsinfonie, Stücke aus Parsifal usw. Man empfing dabei keine hohe Meinung von der Dirigentenbegabung des Herrn Hofkapellmeisters. Auch *Felix Mottl* dirigierte in drei Konzerten: Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, und zumeist war es vortrefflich, was er vorführte. — Es mag doch noch erwähnt sein, dafs kürzlich in einem Konzerte des *Johannes Messchaert* lebhaft gezischt wurde. Natürlich nicht wegen des Gesanges dieses Meistersängers, dessen Organ nur leider allzuhäufig unter der Ungunst des Wetters zu leiden hat, sondern wegen der vorgetragenen Lieder. Es waren acht solcher von *Oscar* C. *Posa*, einem Allerneusten, dessen Originalitätsdrang weit stärker ist als seine Schaffenskraft. Man zischte nach jedem neuen Liede mehr, was auf jeden Fall zu rügen ist. — Hier sah man auf die Musik, nicht auf die Person des Ausführenden. Und so sollte es immer sein. Bei dem letzten Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle war es aber anders. Der Generalmusikdirektor Dr. *R. Straufs* ist beurlaubt, und der Erste Kapellmeister *L. Blech* führte den Taktstab. Da ereignete es sich denn, dafs am letzten Tage noch viele Eintrittskarten zu haben waren, während sie sonst lange vor dem Konzerte vollständig vergriffen sind. Rud. Fiege.

Bielefeld, 9. März 1909. Das Programm des vierten Abonnementskonzertes (Herr Prof. Lamping) füllten zumeist Bachs 5. brandenburgisches Konzert (Ddur) und Brahms Emoll-Sinfonie. Das Konzertino in ersterem (für Klavier, Violine und Flöte) wurde von den Herren Professor *Lamping*, Konzertmeister *Ruyter de Corver* und *Stolzmann* stilecht und mit warmer Hingebung an die edle Sache durchgeführt, wenn auch bisweilen ein etwas stärkeres Hervortreten der Flöte am Platze gewesen wäre. Das Ganze gleicht in seiner frischen Ursprünglichkeit und schier schrankenlosen Spielfreudigkeit dem melodischen Rauschen eines urkräftig und unaufhörlich sprudelnden Bergquells, dem man nicht müde wird zu lauschen. Der stürmische Beifall des hierzulande keineswegs so leicht zu begeisternden Publikums läfst den erfreulichen Schlufs zu, dafs die Zeit nicht mehr fern ist, in welcher ein Bachkonzert bei den Gebildeten auf dieselbe dankbare Aufnahme und gerechte Wertung rechnen darf wie eine Beethovensche Sinfonie. Auch die selten zu hörende Brahmssche Sinfonie hinterliefs tiefe Eindrücke, besonders in ihrem geistvollen Finale, in dem der Meister die alte Form der Passecaille in immer neuen und interessanten Wendungen spielend handhabt. — Im 5. Konzerte vermittelte uns Herr Kapellmeister *Max Cahnbley*, dem dafür aufrichtiger Dank gebührt, die Bekanntschaft des neuen Variationenwerkes „Kaleidoskop" von Heinrich G. Noren, das besonders in seinem harmonischen Reichtum (à la Reger) zur Bewunderung hinreifst. Englisch Horn und Fagott bringen das Anklänge von einen gregorianischen Choral aufweisende Thema. Dieses bleibt aber nicht der „ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht", sondern erscheint in mannigfachen Umformungen bezw. Neubildungen von einer Selbständigkeit, die den Ursprung kaum mehr erkennen lassen. Jeder Teil könnte als in sich geschlossenes musikalisches Charakterbild gelten. Fehlt es auch nicht an scharfen Dissonanzen, so dominiert doch das euphonische über das kakophonische Element. Der Kanon (No. 3) ist nicht streng durchgeführt. Besondere Hervorhebung verdienen: „Elegischer Reigen", „Scherzo", „Im Dome" (je 2 Flöten, Klarinetten und Soloviolinen imitieren geschickt das Fernwerk einer Orgel) und die grandiose Schlufs-Doppelfuge. Der interessanten Novität folgte Tschaikowskys Hmoll-Sinfonie (pathétique), gleichfalls schwungvoll interpretiert. In einem Extrakonzert konnten wir uns nach längerer Pause wieder an Beethovens Violinkonzert erquicken, das Herr *Frings* vom hiesigen Konservatorium ganz prächtig spielte, wenn er auch neben der Grazie der Wucht etwas mehr Spielraum hätte lassen können. Die Kammersängerin Fräulein *Staegemann* aus Leipzig entzückte mit einem selten schönen Mezza di voce, tüchtiger Koloraturtechnik und dramatischer Plastik des Vortrags in der Arie: „L'amerò, sarò costante" aus: „Il re pastore" von Mozart und in Liedern von Hugo Wolf, Gutheil und Grieg, von Max Cahnbley feinsinnig begleitet.

Von 2 populären Abenden des städtischen Orchesters (Cahnbley) war der eine nur Richard Wagner gewidmet. Der andere führte uns, so auch eine gewisse Einheitlichkeit wahrend, ins heitere Reich des Prinzen Karneval und bot die seltene Gelegenheit, interessante Vergleiche darüber anzustellen, wie dieser närrische, von Frohsinn und Laune schier überschäumende Regent die Fantasie bedeutender Tonsetzer zu inspirieren wufste. In der Tat, ein eigenartiges Menu: Svendsen, Nordischer Karneval, Leoncavallo, Bajazzo-Fantasie, Berlioz, Römischer Karneval, Liszt, Pesther

Karneval. Dazwischen trug Herr *Paul von Hagen* 2 Cellosoli von Saint-Saëns und Popper wirkungsvoll vor. — Im 3. Musikvereinskonzerte (Lamping) feierte der trefflich geschulte Chor wahre Triumphe mit Palestrinas Stabat mater und Bachs Motette: „Fürchte dich nicht!" In letzterer wurde ein wenig in die Höhe getrieben, was indes den Totaleindruck so gut wie nicht beeinträchtigte. Beide Werke stellen bedeutsame, hochragende Gipfelpunkte katholischer und evangelischer Kirchenmusik überhaupt dar. Man hat wohl Palestrina mit Rafael und Bach mit Michel Angelo verglichen. Derartige Vergleiche sind nur teilweise zutreffend. Der römische Meister vertritt den Objektivismus, der deutsche mehr den Subjektivismus im Kirchenstil. Im Stabat mater finden sich nur polyphone Ansätze. Die Homophonie ist vorherrschend. Palestrina schreibt vocaliter in höchster Vollendung. Bachs Vokalstil geht von der Orgel aus. Er denkt nicht rein vokal, sondern, so paradox es auch klingen mag, instrumental-vokal. Darum dürfte auch der Aufführung seiner Motetten mit Orgel- bezw. nicht zu starker Orchesterbegleitung das Wort zu reden sein. Ist es doch so gut wie verbürgt, dafs der Meister selbst seine Motetten nicht unbegleitet hat singen lassen. (Ich verweise übrigens an dieser Stelle auf die interessanten Ausführungen Dr. Schweitzers in S. 670 und ff. seines Werkes über J. S. Bach.) — Einen seltenen Genufs gewährte das Brahmssche Doppelkonzert für Violine und Cello mit Orchester (Solisten: die Herren Konzertmeister Bram Eldering vom Kölner Gürzenich-Quartett und Kammer-Virtuos Piening, Meiningen, beide erstrangige Vertreter ihrer Instrumente und von idealer Vollendung im Ensemblespiel) wie Beethovens 8. Sinfonie, von Meister Lamping genial herausgebracht. — Mit dem 1. Kammermusikabend, veranstaltet von Frau *Margarete Benda* (Klavier), den Herren *Walter Frings* (Violine) und Musikdirektor *Willy Benda* (Cello) wurde ein verheifsungsvoller Anfang in dieser Musikgattung gemacht. Das Künstler-Trifolium erwies sich als trefflich eingespielt in den Klaviertrios von Rob. Schumann, op. 63 und Mendelssohn-Bartholdy, op. 49. Herr *Rudolf Gemeiner*, Baritonist aus Berlin, sang meist tiefgründige Lieder von Brahms und Richard Straufs. Sein guter musikalischer Geschmack und sein ersichtliches Streben, dem Stimmungsgehalte vollauf gerecht zu werden, verdienen Anerkennung. Aber die Tonbildung, besonders in der Höhenlage beim Forte, war noch nicht ganz schlackenfrei.

P. Teichfischer.

Leipzig. Das dritte Gewandhauskonzert war in der Hauptsache dem Gedächtnis *Franz Liszts* (geb 22. Oktober 1811) gewidmet, durch die Vorführung der sinfonischen Dichtung „Festklänge", des Klavierkonzertes No. 1 in Esdur und der Faustsinfonie, an welche sich eine recht frische, farbenreiche Novität „Das Erntefest" — Vorspiel aus der musikalischen Tragödie „Moloch" — von *Max Schillings* anschlofs. Eine weitere Gedächtnisfeier galt dem früheren Thomaskantor *E. Fr. Richter* (geb. den 24. Oktober 1808). Dieselbe bestand in der Vorführung des 114. Psalmes „Da Israel aus Egypten zog", welcher — als Schlufsnummer und zugleich als Novität — das Orchester-Zwischenspiel „Das Erntefest" aus der bereits oben genannten Tragödie von *Max Schillings* folgte. Brahms, Tschaikowsky, Händel, Schumann, Mozart, Weber, Richard Straufs, Bruckner beherrschten mit hier wohlbekannten gröfseren Orchesterwerken das Programm der weiteren Konzerte, bis wieder mit *Verdis* Requiem das vokale Element (im neunten) in den Vordergrund trat. — Im zehnten Konzerte (17. Dezember) grüfste uns das „Christkindlein" mit der so benannten Ouvertüre zu Ilse von Stachs Weihnachtsmärchen von *Hans Pfitzner*, und im Neujahrskonzert *Leone Sinigaglia* gleichfalls mit einer Novität: mit der Ouvertüre zu Goldonis' „Le Baruffe Chiozzotte".

Nun folgte wieder Novität auf Novität: im zwölften Conzerte die Sinfonie Edur Op. 16 von *Hermann Bischof.* Das dreizehnte Konzert machte uns mit einer Quasi-Novität — mit einem Konzert in Fdur (op. 75) für Fagott von C. M. v. Weber bekannt, welches Herr Carl Schaefer (Mitglied des Orchesters) meisterhaft vortrug. — An der Spitze des vierzehnten Konzertes stand die Kleist-Ouvertüre (op. 16) von *Richard Wetz*, welcher das Hölderlinsche Gedicht: „Nicht in der Blut- und Purpurtraub' ist heilge Kraft allein, es nährt das Leben vom Leide sich, und trinkt, wie mein Held, doch auch am Todeskelche sich glücklich." zugrunde lag. — Auch die Phantasie-Ouvertüre zu Romeo und Julia von Tschaikowsky durfte für das hiesige Publikum als Neuheit gelten. Zwischen diesen beiden Nummern spielte Herr Konzertmeister *Edgar Wollgandt* Spohrs Violinkonzert No. 7 in Emoll stilvoll und mit einer Virtuosität, wie wir es vollendeter kaum gehört haben. Im fünfzehnten Konzerte trat neben Richard Wagner (Kaisermarsch, Siegfried-Idyll, Schlufsszene aus der „Götterdämmerung) *Akos von Buttykay* mit einer, noch im Manuskript befindlichen Sinfonie (No. 1, Cis moll, op. 8) in den Vordergrund. — Das sechzehnte Konzert feierte Mendelssohns Gedächtnis durch eine chorisch musterhafte Vorführung des „Elias". — Das siebzehnte Konzert wurde durch zwei neue Werke eröffnet: 1. Ouvertüre zu „Donna Diana" von *E. N. v. Rezniček* (ein flottes humorvolles Opus); — 2. Sinfonie Asdur (op. 55) von *Edward Elgar*, welcher im zweiten Teile das Konzert für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester von J. S. Bach folgte (vorgetragen von den Herren Alexander Soloti, Oskar Fischer und Edgar Wollgandt). — Jedenfalls in Hinblick auf die Karnevalszeit brachte das achtzehnte Konzert als Neuheit die „Karnevals-Episode" von Th. Blumner jun. (op. 22), welcher sich — als Hauptwerk — Tschaikowskys fünfte Sinfonie in Emoll (op. 64) gesellte. —

Sehen wir von dem letzteren Namen ab, dessen Träger als Vertreter der jungrussischen Schule, durchaus auf Originalität Anspruch machen darf, und überblicken wir die übrigen voranstehenden Namen der durch Novitäten vertretenen Tonsetzer, welche in dieser Saison in den Gewandhauskonzerten zu Worte kamen, so liegt schon darin, dafs sie berücksichtigt wurden, die Gewähr, dafs sie alle mehr oder weniger Schönes, Geistreiches und Interessantes in ihren Schöpfungen zu bieten verstanden, dafs aber auch zugleich ein Hin- und Herirren bezüglich der Originalität, Stileinheit und eine gewisse Forciertheit in Bezug auf die Massenentfaltung der Darstellungsmittel, der gehäuften technischen Schwierigkeiten, der Gesuchtheiten usw. nicht zu verkennen ist. Denn nicht nur der Verstand, sondern auch die Seele, das Gemüt fordert in einem Kunstwerk seinen Teil.

Die Woche vom 13. bis zum 18. März stand in dem Zeichen „Reger", indem in dem sechsten Kammermusikabende (am 13. März) eine neue Suite für Violine und Klavier in Amoll (op. 103), — im einundzwanzigsten Konzerte (am 18. März) neben „Variationen und Fuge über ein Thema von *J. A. Hiller*" (op. 100) ebenfalls eine Novität, „sinfonischer Prolog zu einer Tragödie"

(op. 108) von Reger auf dem Programm stand, und genannter Komponist diese Worte — wie überhaupt das ganze Konzert — in Abwesenheit des Professor Nikisch — dirigierte. Letztere Komposition bot sowohl in technischer Beziehung, wie auch hinsichtlich des Zusammenspieles ganz besondere Schwierigkeiten, welche aber vom Gewandhausorchester vortrefflich gelöst wurden, so dafs auch diese Komposition ihrer grofsen Anlage und ihres spirituellen Wesens wegen grofsen Beifall fand und Herrn Max Reger in seiner Doppeleigenschaft: als Komponist und als Dirigent seitens des Publikums reichster Beifall zuteil wurde. —

Donnerstag den 25. März schlofs die dieswinterliche Gewandhauskonzertsaison mit der Aufführung der „Krönungshymne" von Händel und der Sinfonie No. 9 (Dmoll) von Beethoven. Prof. A. Tottmann.

— Über die Aufführung der Haydnschen Schöpfung in Hamburg, die als Hinweis auf die Zentenarfeier des Todestages als eins der geeignetsten Werke gelten kann, erging sich die Tagespresse, was die Aufführung selbst betrifft, in gebührend lobender Weise. Vollen, von innen heraus belebten Ton entfaltete der zahlreiche Chor unserer von Herrn Prof. Dr. *Barth* mit Begeisterung geführten Singakademie, wogegen das Orchester leider stellenweis durch ungenaue Intonation die Wirkung trübte. Von den drei Solisten, Frau *Elisabeth Boehm van Endert*, die Herren *George A. Walter* und Prof. *Johannes Meschaert* gebührt dem zuletzt genannten, seit langen Jahren in der Kunstwelt als Meistersinger Dastehenden die Palme des Abends, sowohl stimmlich wie auch in der Charakterzeichnung der wunderbaren, auch heute noch als lebenswarm geltenden Tonmalerei. Frau Boehm van Endert erwarb sich wohlverdiente Anerkennung, ebenso Herr Walter. Prof. Emil Krause.

— Anläßlich des 400. Geburtstages von *Joh. Calvin* (10. Juli 1909) erscheint demnächst zu Ehren des großen Reformators eine Choralkantate mit Begleitung von Blasinstrumenten und Pauken, komponiert von *U. Hildebrandt* im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Der Text ist nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt von Professor Dr. *Jul. Smend* in Straßburg und wird in vier Sprachen (deutsch, englisch, französisch, holländisch) veröffentlicht.

— Der Verlag G. D. W. Callwey, München schreibt uns u. a.: Das **Christliche Kunstblatt** hat eine Serie von Volkskunstblättern angefangen, die sich die Aufgabe stellt, moderne deutsche Kunst in weite Volkskreise zu tragen und zwar bei billigstem Preise in künstlerischer farbiger Wiedergabe. Es hat bei dem, das seiner Arbeit am nächsten lag und dort das Nötigste schien, angefangen: Das erste war ein Hochzeitsblatt nach dem Gemälde von Eduard von Gebhardt im Kloster zu Loccum. Das Bild erschien in vier Ausgaben: 1. Eine farbige Gravüre zu 30 M. (Bildgröße 60 : 46 cm, Blattgröße 95 : 73 cm). 2. Eine einfarbige Gravüre in Braundruck zu 8 M in derselben Größe. 3. Eine Volksausgabe in Vierfarbendruck zu 3 M. (Bildgröße 43 : 32 cm, Blattgröße 55 : 45 cm). 4. Dieselbe Volksausgabe auf Karton im Formate 62 : 52 cm aufgezogen zu 4 M.

Die zweite Aufgabe war, ein Totengedächtnisblatt zu finden. Das ausgewählte ist Mosis Tod von Eduard von Gebhardt. Es entstammt dem Zyklus der Friedenskirche in Düsseldorf und trägt nach den Worten Gebhardts das Motto: „Es ist noch eine Ruhe vorhanden." Um das leuchtende Abendrot nimmt der Engel Jehovas den alten wegmüden Helden Moses schirmend in seine Arme und führt ihn mit hochschwebendem Flügelschlag der sinkenden Sonne, dem neuen Lande zu. Das Blatt erscheint in drei Ausgaben: 1. Ein Vierfarbendruck zu 3 M. (Bildgröße 45 : 24,5 cm, Blattgröße 55 : 45 cm.) 2. Derselbe Druck, auf Karton im Formate 62 : 52 cm aufgezogen, zu 4 M. 3. Ein einfarbiges Blatt mit künstlerischer Umrahmung zu 40 Pf.

Das dritte Blatt dann ist der Jugend und der Schule zugedacht. Fritz von Uhdes köstliches Bild: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" ist für diesen Zweck gewählt. Das Bild ist auf gelbem Kunstdruckkarton mit grünlichem Farbenton gedruckt, so daß es farbige Gesamtstimmung auslöst. Damit auch alle Eltern, alle Schulen, es den Kindern in die Hände legen können, ist der Preis nur mit 40 Pf. angesetzt.

Wir glauben, die Bilder nach der eingesandten Probe warm empfehlen zu dürfen.

— Wir machen auf das im Verlag der „Buchhandlung des Erziehungsvereins" in Neukirchen (Kreis Mörs) erschienene Jubiläumsschriftchen von *Fr. Oehninger:* Johannes Calvin, Licht aus Finsternis, wie es leuchtet aus seinem Leben und Wirken Zum 400jährigen Andenken seiner Geburt. Hübsch geheftet 25 Pf. 25 Pxemplare 5,75 M, 50 Exemplare 11 M, 100 Exemplare 20 M aufmerksam. Das Büchlein ist flüssig geschrieben und bringt zum wenigsten für den Laien manch Neues in Bezug auf Calvins Charakter, Leben und Wirken. Es sei hiermit empfohlen.

— **Baden-Baden.** Der hiesige Chor- und Oratorienverein und die Liedertafel Aurelia erwählten den Königl. Musikdirektor *Carl Hirsch* in Heilbronn (früher in Elberfeld-Barmen) unter 60 Bewerbern einstimmig zum Dirigenten.

Besprechungen.

Aus der neueren Musik-Literatur.

Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von *Ludwig Frankenstein.* 3. Band. Berlin, Hermann Paetel, 1908.

Richard Wagner über Lohengrin. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zusammengestellt von *Erich Kloss.* Sonderabdruck aus dem Richard Wagner-Jahrbuch 1908. Berlin, Hermann Paetel.

Richard Wagner an seine Künstler. 2. Band der Bayreuther Briefe. Herausgegeben von *Erich Kloss.* Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1908.

Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft. Von Dr. *Julius Kapp.* Berlin und Leipzig, Verlag von Schuster & Loeffler.

Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grofsherzog von Sachsen. Herausgegeben von *La Mara.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Franz Liszt. Von *August Göllerich.* Berlin, Marquardt & Co.

Hans von Bülow, Briefe und Schriften. Band 7. Herausgegeben von *Marie von Bülow.* Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mozart, Sein Leben und Schaffen. Von *Karl Storck.* Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

Max Steinitzer. Musikalische Strafpredigten. 2. Aufl. München, Süddeutsche Monatshefte, 1908.

Neue deutsche Gedichte. Zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung herausgegeben von *Hermann Beuttenmüller.* Leipzig, Xenien-Verlag, 1908.

Richard Wagners Leben und Werke im Bilde. Von Prof. *Sal. Röchl* und *Erich W. Engl.* Wien, Verlag von Emil M. Engl.

Wie man sieht, ist es eine stattliche Reihe von Schriften, die uns das Ende des laufenden Jahres gebracht hat und die für den Musikfreund durchweg von Interesse sind. Die drei Namen Wagner, Liszt und Bülow stehen noch heute an der Spitze aller biograpsischen, musikalischen und ästhetischen Forschung und Erörterung.

Die treffliche Idee, alljährlich ein Wagner-Jahrbuch herauszugeben, ist hier bereits beim Erscheinen der ersten beiden Bände, gelobt worden. Heute sei denn nur festgestellt, daß auch der 3. Band sich seinen Vorgängern würdig anschließt, ja daß er sogar den Eindruck noch stärkerer Geschlossenheit hervorruft, als die bisherigen Bände. Der Inhalt ist sehr reich und doch stil- und sinnvoll zusammengestellt. Der Herausgeber *Frankenstein* besitzt darin ein gutes Geschick. *C. Fr. Glasenapp* eröffnet als Würdigster den Reigen der Mitarbeiter mit einem tabellarisch geordneten Überblick über die Familiengeschichte des Hauses Wagner, die nun bis 1604 zurückgeführt ist. Im Jahre der Neu-Einstudierung des „Lohengrin"

in Bayreuth durften Arbeiten über dieses Werk nicht fehlen, und so ist *Eduard Reuß* vertreten mit einer in echt Bayreuther Sinne warmherzig und verständnisvoll geschriebenen Abhandlung über „Die Notwendigkeit der Bayreuther Lohengrin-Aufführung", und *Robert Petsch* mit einer wissenschaftlich eingehenden Untersuchung über „Das tragische Problem im Lohengrin". Der unterzeichnete Verfasser dieser Übersicht hat die Aussprüche des Meisters über Lohengrin zusammengestellt, und diese Arbeit ist zugleich als Sonderabdruck (für 75 Pf.) erschienen als Vademekum für Kapellmeister, Musiker, Sänger und Regisseure. Das Jahrbuch enthält auch biographisches Material über Hans von Wolzogen, Emil Heckel und Josef Sucher und ferner eine reiche und gewählte Anzahl von aktuellen Aufsätzen aus der Feder unserer ersten Wagnerschriftsteller. Zu bedauern ist das Fehlen des statistischen Materials und das verspätete Erscheinen. Aber der Herausgeber war, wie es im Vorwort heißt, krank, und es sollen diese Fehler im nächsten Jahre behoben werden.

Zu den 1907 erschienenen „Bayreuther Briefen" hat sich ein 2. Band gesellt unter dem Titel „Richard Wagner an seine Künstler". Hier sieht man in 361 Briefen, wie das künstlerische Bayreuth entsteht und damit zugleich, welche ungeheuere Arbeit und Geduld für Wagner nötig war, um sich ein brauchbares Sänger-Material für seine damals noch unerhört neue Bayreuther Idee zu schaffen. Der Musiker wird ohne die Kenntnis dieser bedeutsamen Briefe heute kaum noch sein Metier in vollem künstlerischen Sinne ausüben können. Wagner bietet hier in seinen warmherzigen brieflichen Erörterungen ungemein viel bedeutungsvolle künstlerische Fingerzeige aller Art. Die letzten 28 Briefe sind an Hans von Wolzogen gerichtet und bieten besonders nach der ästhetischen und literarischen Seite hohe Belehrung. (Dieser Band hat inzwischen durch Kurt Mey im Märzheft dieser Blätter eine ausführlichere Besprechung erfahren. D. Red.)

Für die rechte Erkenntnis der Beziehungen zwischen Richard Wagner und Franz Liszt wird Dr. *Julius Kapps* durchaus lesens- und empfehlenswertes Büchlein von nun an einen höchst wesentlichen Faktor bilden. Es enthält alles, was bisher von berufener Seite über den Freundschaftsbund der beiden Großen, dessen kleine Störungen und endliche vollkommene Harmonie gesagt ist. Dazu kommen die erschöpfend zusammengestellten Aussprüche der beiden Meister übereinander selbst und ihr Wirken. — *Liszts* Beziehungen zum Großherzog Carl Alexander von Sachsen kommen in den französisch geschriebenen Briefen der beiden Männer zu sprechendem und lebensvollem Ausdruck.

In seinem Buche Franz Liszt gibt der bekannte und sympathische Lisztschüler *August Göllerich* reiches Material aus dem Schatze seiner Erinnerungen. Der Meister tritt uns menschlich sehr nahe; wir hören ihn förmlich reden, erstaunen über seine Vielseitigkeit und andererseits auch über das eminente Gedächtnis Göllerichs, der auch das Kleinste liebend festhält. Natürlich spricht hier immer der Lisztianer à tout prix; dieser starke Subjektivismus tritt manchmal bei gewissen „Vergleichen" mit andern Meistern zu stark unterstrichen hervor. Auf den eigentlich künstlerischen und so bedeutungsvollen Einfluß, den Liszt als Bahnbrecher, Wegzeiger und Selbstschöpfer im musikalischen Leben des 19. Jahrhunderts geübt, ist weniger eingegangen; es sind hier meist nur gewisse Grundlinien, diese allerdings recht deutlich, gezogen. Die sogenannte Entwicklungsgeschichte ist dann aber nicht voll gegeben. Die äußere Anlage des Buches könnte besser disponiert sein; dennoch wirkt alles bei der Lektüre lebendig; man verliert aber, wie der Autor selbst, infolge des Erzählens immer neuer Episoden, den eigentlichen biographischen Faden und gleitet in persönlichen Erlebnissen herum. Sehr schön und reich ist der Bilderschmuck, und vor allem wertvoll ist das zum ersten Male versuchte ausführliche Verzeichnis der sämtlichen Werke Liszts.

Der 7. Band von Hans von Bülows Briefen verdiente eine längere Besprechung; auch hier muß ich mich indessen auf die Erwähnung des Wesentlichsten beschränken. Bülows Abwendung von seinen früheren künstlerischen Idealen tritt hier noch krasser hervor; es wird für lange Zeiten ein Thema zur Erörterung bleiben, wie diese Umwandlung psychologisch zu erklären ist. Die bloßen persönlichen Momente (Familien-Ereignisse usw.) reichen da nicht aus, obwohl es zweifellos ist, daß sie erheblich beigetragen haben zu Bülows Wandlungen. Er hatte eben seine Götter verloren und schuf sich neue Götter (Brahms usw.); ob er wirklich aus tiefster Überzeugung an diese glaubte, bleibe dahingestellt. Mir scheint, als suggerierte er sich selbst eine Begeisterung, die im letzten Grunde gegen sein eigenes — und sagen wir: besseres Ich verstieß. Eine tiefe innere Zerrissenheit ist den brieflichen Äußerungen anzumerken; daneben aber spricht der alte Humor, der sich meist überschlägt in sarkastischen Purzelbäumen, in oft etwas gewaltsamen Wortspielen, in einer christlichen Brüskierung aller, welche die Götter nicht anbeten wollten, die er sich geschaffen und die er der Welt aufoktroyierte. Daß Hans von Bülow in seinem ausgesprochenen Subjektivismus starken Irrtümern, welche die Geschichte bereits berichtigt, unterlag, ist klar; ebenso aber, daß in diesem weltverhöhnenden, kapricciosen Menschen eine Seele von prächtigstem Edelsinn steckte. Die ganze Persönlichkeit in der strotzenden Fülle vollendeter Geistesbildung ist das Ideal eines deutschen Musikers, wie es wohl kaum je wieder erscheinen wird. Erstaunlich ist der Reichtum von positiver künstlerischer Arbeit, den der Rastlose unter ständiger Aufopferung seiner Nervenkraft geleistet hat, noch dazu in der Hast eines aufreibenden Konzertlebens, das ihn stets hinderte, ein wirkliches Heim zu haben. Erschütternd wirkt die Darstellung der letzten, furchtbaren Leidenszeit, die Frau Marie von Bülow in Briefen und selbständigen Schilderungen gibt. Auch die einst soviel besprochenen Vorgänge des „tschechophilen Hanusch" in Prag, die famose „Ausweisung" aus dem „Zirkus Hülsen", die letzte große „Konzertrede" in der Berliner Philharmonie u. a. m. haben eine eingehende, ruhige und überzeugende Darstellung gefunden.

Was war gegen diese explosive Persönlichkeit der gute *Wolfgang Amadeus Mozart* für ein stiller Gesell. Karl Storck hat durch sein sehr warm, tief und schön geschriebenes Mozartbuch eine Lücke in der Mozartliteratur ausgefüllt. Denn Otto Jahn ist doch schließlich für das weitere Publikum etwas zu gelehrt und umfangreich. Storck bleibt stets der gediegene, durchaus wissenschaftlich sichere, ruhig und treffend abwägende philosophische Kopf, aber — er versteht populär zu schreiben. Und bei Mozart hat ihm noch dazu die wärmste persönliche Verehrung die Feder geführt. So lesen wir mit wirklichem Interesse die drei Teile des Buches, in die naturgemäß eine Mozartbiographie geschieden werden muß: die Kinder- und Lehrjahre, die Wanderjahre, die Meisterjahre. Sehr erfreulich ist es, daß Storck an der Hand alles vorliegenden Materials manche törichte Legendenbildung endgültig und überzeugend zerstört, die sich um manche Phase in Mozarts Leben, so z. B. auch um seine sogenannte „verschwenderische" Lebensführung geschlungen hat. Das rein musikalische Moment in dem Buche ist in allen seinen Teilen für den Musiker höchst belehrend; das Ganze enthält nicht eine Zeile zu viel und nicht eine zu wenig, ist überdies sehr geschmackvoll und handlich ausgestattet und bildet so eine der wertvollsten Erscheinungen aus der klassisch-musikalischen Literatur.

Endlich sei noch erwähnt, daß die „Musikalischen Strafpredigten von Max Steinitzer, die in teilweise recht gelungener Weise arge Mißstände unseres Musikwesens geißeln, in zweiter und vermehrter Auflage erschienen sind; sie werden bei manchem Leser behagliches Lächeln hervorrufen.

Die „Neuen deutschen Gedichte", von unsern modernen Autoren meist selbst ausgewählt und herausgegeben von Hermann Beuttenmüller, sind in ihrem Erträgnis für die Richard Wagner-Stipendienstiftung bestimmt und mögen also schon um dieses guten Zweckes wegen empfohlen sein. Eingeleitet werden sie durch ein Vorwort Josef Kohlers und durch Wildenbruchs stimmungsvolle, packende Verse „Auf Richard Wagners Tod".

Empfohlen sei hier noch der sehr reich und geschmackvoll ausgestattete Abreißkalender: Rich. Wagners Leben und Werke im Bilde. In großem Stile und großem Format bietet dieser originelle Kalender eine reiche Zahl von Porträts, Kostüm- und Landschaftsbilder, Figurinen und Noten-Reproduktionen aller Art.

Erich Kloss.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Joseph Haydn als Vokalkomponist.

(Zum 100jährigen Todestage des Meisters.)

Von **Max Puttmann**.

I.

Die Größe Haydns und seine Bedeutung für die Tonkunst beruht auf dem, was der Meister als Instrumentalkomponist geleistet hat. Dadurch, daß er, angeregt durch Phil. Em. Bach, die Form der Klaviersonate mehr und mehr ausbaute und ihren Inhalt vertiefte, wurde er der unmittelbare Vorgänger eines Beethoven; der Zufall, daß sich im Hause des Edlen von Fürnberg oft vier musikalische Freunde zusammenzufinden pflegten, für die der damals 23jährige Meister komponierte, ließ ihn zum Schöpfer des Streichquartetts werden, gewiß ohne daß dieser ahnte, welche hohe Bedeutung diese Kunstform für die ganze spätere Entwicklung der Tonkunst gewinnen sollte; und indem er, auf dem, von den Meistern der Mannheimer Schule gewiesenen Wege fortschreitend, dem Orchester seine Starrheit nahm, die ihm noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts anhaftete, und den einzelnen Instrumenten gleichsam einen lebendigen Odem verlieh und sie zu immer größerer Selbständigkeit erzog, so daß das Orchester zum Verkünder der intimsten wie der stärksten Seelenregungen des in Tönen schaffenden Meisters wurde, schuf er die Grundlage, auf der das moderne Orchester in seiner ganzen Pracht erstehen konnte, kurz: die gesamte Instrumentalmusik, die, um mit Hans Merian zu reden, den Ruhm und den Glanzpunkt der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert bildet, steht auf den Schultern Joseph Haydns. Den größten Ruhm und die größte Popularität errang sich Haydn allerdings mit seinen großen Chorwerken, mit der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, mit denen er uns sogar ein ganz neues Genre des Oratoriums geschenkt hat. Die Tatsache aber, daß kein anderes Vokalwerk des Meisters auch nur annähernd eine ähnliche Verbreitung gefunden hat, wie die beiden genannten, und weiter der Umstand, daß es auch hier nicht in letzter Linie der Instrumentalkomponist ist, der den beiden Werken ihre Popularität errungen hat, haben es bewirkt, daß wir in Haydn immer nur den Instrumentalkomponisten feiern. Mögen aber auch die Vokalwerke Haydns, abgesehen von den beiden Oratorien, ohne Einfluß auf die Entwicklung der Tonkunst geblieben sein und daher auch nicht das gleiche Interesse wie die Instrumentalwerke erheischen, so ist die Tätigkeit Haydns auf dem Gebiete der Gesangskomposition doch immerhin bemerkenswert genug, um die Absicht, aus Anlaß des 100jährigen Todestages des Meisters auch einmal des *Vokalkomponisten Joseph Haydn* ausführlicher zu gedenken, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Da tritt uns nun zunächst der eigentümliche Umstand entgegen, daß Haydn, der große Instrumentalkomponist, wie er sein Lebenswerk mit zwei großen

Chorwerken krönte, so auch vom Gesange seinen Ausgangspunkt genommen hat. Begabt mit einer kleinen, aber angenehmen Sopranstimme, sang Haydn schon im Alter von 5 Jahren dem Vater, der ein großer Musikliebhaber war und „ohne eine Note zu kennen" die Harfe spielte, „alle seine simplen kurzen Stücke ordentlich nach", wie er uns in seiner autobiographischen Skizze berichtet, und nicht lange war er im Hause seines Verwandten, des Schulrektors und Chorregenten *Mathias Frankh* in Hainburg, da sang er auch bereits „ganz dreist" einige Messen auf dem Chor. Matthias Frankh war bei allen seinen schlechten Eigenschaften doch ein recht tüchtiger Musiker, der seinen Zögling auf allen Blas- und Streichinstrumenten und im Paukeschlagen, ganz besonders aber auch im Singen unterrichtete; „ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe", äußerte Haydn später wiederholt, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich dabei auch mehr Prügel als zu Essen bekam". Es ist als sicher anzunehmen, daß der junge Haydn gerade im Gesange Bemerkenswertes leistete; denn sonst wäre wohl kaum der Hofkompositeur und Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien *Georg Reutter,* als er im Jahre 1739 zufällig nach Hainburg kam, auf den unscheinbaren Bauernjungen aufmerksam geworden. Reutter hörte den kleinen Haydn singen, und überrascht von der Gesangskunst, über die der damals erst 7jährige Knabe verfügte, reifte sogleich in ihm der Plan, diesen für seinen Chor bei St. Stephan zu gewinnen. „Büberl, kannst du auch einen Triller schlagen?" fragte der Herr Kapellmeister den kleinen Sänger; „nein", erwiderte dieser offenherzig, „das kann auch mein Herr Vetter nicht". Es hielt aber nicht schwer, ihm den Triller beizubringen, der schon nach einigen Versuchen tadellos gelang, und freudig rief Reutter aus: „Bravo, du bleibst mir", indem er dem Kleinen gleichzeitig ein blankes Geldstück in die Hand drückte.

Den Statuten gemäß, mußte Haydn bis zur Vollendung seines 8. Lebensjahres warten, um Aufnahme in der Singschule bei St. Stephan in Wien zu finden. Der Meister irrt also, wenn er in seiner Selbstbiographie berichtet: „Er — Reutter — nahm mich also gleich zu sich in das Kapellhaus, allwo ich nebst dem Studieren die Singkunst, das Klavier und die Violine von sehr guten Meistern erlernte." Mit dem „Studieren" mag der Unterricht in den gewöhnlichen Schulfächern gemeint sein. Die „sehr guten Meister", von denen er die drei genannten musikalischen Fächer „erlernte", waren der Subkantor und Violinist *Adam Gegenbauer* und der Tenorist *Ignaz Finsterbusch.* In bezug auf die musikalische Setzkunst war Haydn aber fast ganz auf sich selbst angewiesen, da sich Reutter, sein Lehrer in diesem Fache, kaum einmal um ihn kümmerte. „In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert", äußerte Haydn später, „ich habe aber auch das Schönste und Beste gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel." Die Werke, die beim täglichen Gottesdienst und bei andern Gelegenheiten zur Aufführung gelangten, und die der Kapellknabe somit immer und immer wieder hören und auf ihre Wirkung hin prüfen konnte, waren entweder von italienischen Meistern oder von deutschen Komponisten, die ganz unter italienischem Einfluß standen. Also auch der urdeutsche Haydn, dessen Werke ganz vom deutschen Volksgeiste durchweht sind, und der als erster Meister die deutsche Musik auch im Auslande zu einer fast allseitigen Anerkennung verhalf, verdankte in erster Linie den Italienern seine Ausbildung. Beim wiederholten Hören der italienischen Werke ist das, „was er wußte und konnte, so nach und nach gewachsen", um mit den eigenen Worten des Meisters zu reden und die intensive Beschäftigung mit italienischer Gesangsmusik ist sicher von gleichem Einfluß, wie auf den Gesangs-, so auch auf den Instrumentalkomponisten Haydn gewesen. Manche entzückende Kantilene, die er später bald der menschlichen Stimme, bald den Instrumenten anvertraute, sowie die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel erinnern uns an den Kapellknaben von St. Stephan, der, als der Bruch seiner Stimme erfolgte, kurzer Hand entlassen wurde und sich der bittersten Not preisgegeben sah.

Es war im Spätherbst des Jahres 1749, als der junge Haydn das Kapellhaus ganz plötzlich verlassen mußte. Ohne Obdach und ohne Barmittel, fand er zunächst Unterkunft bei einem armen Kirchensänger Namens *Spangler* und suchte dann durch Musizieren und Unterrichtgeben das Notwendigste zum Lebensunterhalt herbeizuschaffen. Um dem guten Spangler nicht länger zur Last zu fallen, mietete er sich mit Unterstützung eines opferfreudigen Musikliebhabers ein kleines Dachstübchen in dem alten Michaelerhause am Kohlmarkt, in dem u. a. auch der berühmte Dichter *Metastasio* und der nicht minder berühmte Gesanglehrer und Komponist *Porpora* ihr Quartier inne hatten. Beide interessierten sich sehr für den jungen Musiker, und dieser durfte nicht nur die Begleitung in den Gesangstunden des Porpora übernehmen, sondern der Maestro sah ihm auch seine Kompositionen durch und gab ihm manchen wertvollen Wink: „Ich profitierte bei Porpora im Gesang, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel", sagte Haydn später zu seinem Freunde Griesinger. Wie als Knabe, so stand Haydn also auch als Jüngling ganz unter dem Einfluß der italienischen Vokalmusik; daß er dennoch zu dem wurde, was er uns ist, der erste Großmeister der modernen Instrumentalmusik, dürfte, wie Leopold Schmidt in seiner Haydn-Biographie bemerkt, als

eines der interessantesten Phänomene der Kunstgeschichte anzusehen sein. Bei der Erklärung dieses Phänomens werden neben der immensen Begabung und das intensive Interesse für das Instrumentale, die sich selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen nicht verlieren konnten, auch die Zeitverhältnisse in Betracht zu ziehen sein; denn es ist durchaus kein Zufall, daß in die Zeit der Erkenntnis von dem Wert der Persönlichkeit durch die Philosophie eines Leibniz und Kant, auch das Emporblühen der Instrumentalmusik fällt. Endlich darf man nicht vergessen, daß Haydn im Hause Esterhàzy die günstigsten Vorbedingungen für die Entfaltung seines Genius vorfand. Bevor er aber in die Dienste des Fürsten Paul Anton Esterhàzy trat, sollte er sich sogar durch ein Gesangswerk weiteren Kreisen bekannt machen.

Es war im Herbst 1751, als Haydn von dem Theaterdirektor *Joseph Kurz* den Auftrag erhielt, die Musik zu einer „Opera comique" in zwei Aufzügen, „Der neue krumme Teufel", samt den Einlagen, der Pantomime „Arlequin, der neue Abgott Rom in Amerika" und dem Intermezzo „Il vecchio ingannato", zu schreiben. Das Werk ging unter vielem Beifall in Szene, wurde jedoch schon nach zweimaliger Aufführung wegen einiger in ihm enthaltenen Anzüglichkeiten auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio verboten. Das Textbuch, das da schildert, wie ein verliebter Alter durch den Teufel kuriert wird, indem dieser ihn von der Untreue der Weiber überzeugt, ist erhalten geblieben, dagegen ist die Partitur, für die Haydn das gewiß hohe Honorar von 24 Dukaten erhielt, spurlos verloren gegangen.

Erst in Eisenstadt fand Haydn wieder Gelegenheit, für die Bühne zu schreiben. Es entstanden hier u. a. „Acide e Galatea", ein Festspiel zur Vermählung des Fürsten Anton Esterhàzy im Jahre 1763, und vier Jahre später die Oper „La canterina", die wohl in dem Schlosse Esterhàz, wohin der Fürst zum ersten Male im Jahre 1766 übersiedelte, ihre Uraufführung erlebte. Die Opera buffa „Lo speziale", die im Jahre 1768 entstand, nimmt unter den Bühnenwerken des Meisters insofern eine besondere Stellung ein, als er sich mit ihr im Jahre 1770 in Wien einführte. Die Oper und die Kapelle des Fürsten Esterhàzy, mit ihrem Meister an der Spitze, erfreuten sich eines ausgezeichneten Rufes, und der Fürst sah es nicht ungern, wenn sie gelegentlich kleine Kunstreisen, besonders nach Wien, unternahmen. Ebenso sah aber auch der Fürst die vornehmsten Gäste bei sich, die da kamen, um die Leistungen seiner Oper und seiner Kapelle zu bewundern. Zu ihnen zählte sogar die Kaiserin Maria Theresia. „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterhàz", pflegte sie zu sagen, und in „Ihro k. k. Majestät Gegenwart" ging auch am 29. August 1775 die Opera buffa „L'incontro improvviso" erstmalig in Szene. Die Gunstbezeugungen der Kaiserin veranlaßten Haydn im Jahre 1776, die komische Oper „La vera costanza" für das Wiener Hofoperntheater zu schreiben. Man zog ihr aber eine dasselbe Sujet behandelnde Oper von Pasquale Anfossi vor, ein Beweis, wie mächtig damals der Einfluß des Italienertums war, und so gelangte die Oper Haydns erst im Frühling 1779 in Esterhàz zur Uraufführung, um dann später in deutscher bezw. französischer Übersetzung auch in Brünn, Preßburg, Wien und Paris gegeben zu werden; und unter den Manuskripten, die das Pariser Konservatorium bei der Auflösung des théatre italien im Jahre 1879 erwarb, hat sich auch die verloren geglaubte Partitur zu dieser Oper wiedergefunden. Im Jahre 1779 wurde das Theater im Schlosse Esterhàz und damit auch ein großer Teil der Manuskripte Haydns ein Raub der Flammen; aber schon am 15. Oktober 1780 konnte das neue Theater mit der Oper „La fedeltá premiata" eingeweiht werden. Für den vergeblich erwarteten Besuch des russischen Kaiserpaares im Jahre 1782 schrieb Haydn das dreiaktige heroische Drama „Orlando Paladino", das auch ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel „Ritter Roland" in Preßburg, Dresden, Leipzig usw. zur Aufführung gelangt ist. Daß Haydn in seiner Tätigkeit für die italienische Bühne an den dankbaren Sujets „Armide" und „Orpheus" nicht vorübergehen würde, ist selbstverständlich: „Armida" enstand 1783 und wurde im Februar des folgenden Jahres in Esterhaz aufgeführt; mit „Orfeo ed Euridice" sollte im Jahre 1792 das Kings Theater in London eröffnet werden, die Partitur blieb aber unvollendet.

Haydn selbst hatte eine recht hohe Meinung von seinen Bühnenwerken. So schreibt er an Artaria, die Franzosen hätten sich gewundert, daß er in der Singkomposition so ausnehmend gefällig wäre; „ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wann sie erst meine Operette, L'isola disabitata, und meine letzt verfaßte Opera, La fedeltá premiata, hören würden: dann ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht ebenso wenig in Wien; mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande." Später freilich, als er die Werke Mozarts, des von ihm hochverehrten jüngeren Meisters kennen gelernt hatte, änderte er seine Meinung und lehnte das Anerbieten, eine seiner Opern in Prag zur Aufführung zu bringen, unter der Motivierung ab, daß alle seine Opern an sein Personal gebunden seien und an einem andern Orte nie die Wirkung hervorbringen würden, die er nach der Lokalität berechnet habe. Haydn ordnete sich in seinen Bühnenwerken, wie den lokalen Verhältnissen, so auch dem herrschenden italienischen Geschmack unter: Arien, die er seinen Solosängern bezw. -Sängerinnen durch allerlei

Fiorituren mundgerecht machte, wechseln mit langweiligen Rezitativen ab; Ensembles sind sehr selten, und die Begleitung zeigt wenig hervorstechende Züge.

Ist Haydn auf die Entwicklung der Oper ohne Einfluß geblieben, und haben seine Bühnenwerke nur noch einen historischen Wert, so befindet sich unter den kirchlichen Werken des Meisters manches, dessen Aufführung sich auch in unserer Zeit wohl verlohnen würde.

Es sei zunächst der Messen Erwähnung getan, deren der Meister 15 geschrieben hat.

Die erste unter ihnen, in F moll, soll Haydn schon 1742 im Kapellhause zu St. Stephan komponiert haben, eine Annahme, der Pohl aber entgegentritt, nach dessen Meinung die Messe nicht vor dem Jahre 1750 entstanden ist. „Es ist nicht undenkbar“, sagt Pohl, „daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit einzuweihen“. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte dann auch die Annahme sein, daß Haydn, der kurz vorher sich einer Wallfahrt nach Mariazell angeschlossen hatte und daselbst infolge seiner hervorragenden gesanglichen Leistungen sehr gastfreundlich aufgenommen worden war, nunmehr dem dortigen Kloster zeigen wollte, daß er, wie als ausübender, so auch als schaffender Künstler etwas zu leisten vermochte. Die Messe ist für zwei Solo-Sopranstimmen, dreistimmigen Chor, zwei Violinen, Kontrabaß und Orgel geschrieben und erinnert kaum in etwas an die spätere Tonsprache des Meisters; bei der Niederschrift der Solostimmen, die reich an Schwierigkeiten sind, hat der Meister wohl an sich und seinen Bruder Michael gedacht. Als die Messe ihrem Schöpfer einige Jahre vor dessen Tode wieder vor Augen kam, meinte der greise Meister zu seinem Freunde Dies: „Was mir an diesem Werkchen besonders gefällt, ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuschreiben, um den Gesang mit einer Harmoniemusik zu begleiten.“ Zu den genannten Begleitinstrumenten traten auf diese Weise noch eine Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotts, zwei Trompeten und Pauken, für das Werckchen ein gar zu schweres Rüstzeug. Die große Orgelmesse in Es dur, die „Missa solemnis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae“, ist dadurch von besonderem Interesse, als sie einen solistisch behandelten Orgelpart enthält. „Die melodiöse Erfindung“ und thematische und kontrapunktische Arbeit ist frappant“, sagt Pohl, „und der Ernst den entscheidenden Momenten angemessen. Leider ist der Ausgang der Messe ein höchst bedenklicher: ein Dona nobis, in dem die Stimmen im $^6/_8$ Takt im Presto in atemloser Hast zum Schlusse drängen.“ — Der dem Jahre 1766 angehörenden großen Orgelmesse folgt nach der sogenannten Spatzenmesse vom Jahre 1772 die kleine Orgelmesse, komponiert 1778. Sie enthält wundervolle Züge, und schon des tief empfundenen Agnus Dei wegen sollte sie recht oft zur Aufführung kommen. Die umfangreichste unter den Messen des Meisters ist die Caecilien-Messe, komponiert 1781 (Breitkopf & Härtel No. 5), die aber neuerdings Michael Haydn zugeschrieben wird.

Bekannter als die Caecilien-Messe ist die aus dem Jahre 1782 stammende Mariazeller-Messe (Breitkopf & Härtel No. 7). Sie beginnt mit einem Kyrie, das die ganze Eigenart des Kirchenkomponisten Jos. Haydn zeigt. Da ist nichts von einem inbrünstigen Flehen um Erbarmen zu verspüren. Nach einer kurzen Einleitung in C dur setzt ein Vivace ein, das mit seiner Wucht und seinem Glanz in jeder Festkantate und in der Oper viel besser am Platze wäre als hier. Das Gloria beginnt mit einem frischen Satz, in dem das „Et in terra pax“ sehr schön gezeichnet wird. Ein Sopransolo mit obligatem Fagott auf „Gratias agimus“ hebt sich vorteilhaft aus dem Ganzen heraus; das „Qui tollis“ wird durch einen F moll-Satz recht eindrucksvoll illustriert; und das „Amen“ benutzt Haydn zu einer kleinen Fugenarbeit. Daß Haydn sich das „descendit de coelis“ nicht entgehen ließ, ist selbstverständlich: der Sopran beginnt auf dem zweigestrichenen a mit einer abwärts schreitenden Figur, die dann Alt und Tenor und endlich auch der Baß übernehmen. Ein wundervolles, an Mozart erinnerndes Tenorsolo, das in A moll beginnt und sich bald nach C moll wendet, bringt das „Et incarnatus est“ zum rechten Ausdruck, und das „Crucifixus“ ist nicht anders als ergreifend zu nennen. Jetzt wiederholt Haydn einen großen Teil des Credo und schließt es dann mit einer kurzen Fuge im $^6/_8$ Takt. Ein trotz der Mitwirkung von Trompete und Pauken weiches und stimmungsvolles Sanctus leitet zum Benedictus über, das mit einem kurzen Instrumentalsatz beginnt, dem ein ebenso kurzer Chorsatz folgt, worauf dann einem Soloquartett, das von den Streichinstrumenten unterstützt wird, eine dankbare Aufgabe zufällt. Hier klingt auch schon des Meisters Kaiserhymne an. Das Agnus Dei bringt anfänglich die Stimmung des Textes viel besser zum Ausdruck als das Kyrie; es geht dann aber in eine Fuge über, die rein musikalisch betrachtet, Meister Haydn gewiß würdig ist, dem Werke aber keinen angemessenen Abschluß verleiht.

Auch die unter Nummer 1 bei Breitkopf & Härtel erschienene B dur-Messe zeigt in ihrem Kyrie nichts von dem Ernst, der diesem Teil der Messe doch unbedingt inne wohnen müßte; es mutet mehr wie ein frischer, flotter erster Satz einer Instrumental-Sinfonie an. Das „Quoniam“ läßt ebenfalls den Haydn gemachten Vorwurf, seine Messen hätten nichts Kirchliches, gerechtfertigt erscheinen. In

der Cdur-Messe „In tempore belli" macht Haydn im Agnus Dei sogar von den Pauken Gebrauch. Endlich sei auch noch der Nelson-Messe Erwähnung getan, die gelegentlich eines Besuches des englischen Admirals in Eisenstadt daselbst zur Aufführung kam. Nelson bat bei dieser Gelegenheit Haydn um dessen Notenfeder und schenkte diesem dafür seine goldene Uhr.

Man hat Haydn, zu wiederholten Malen den Vorwurf gemacht, daß seine für die Kirche geschriebenen Werke zu wenig kirchlichen Geist atmeten; und dieser Vorwurf hat auch einige Berechtigung, denn „kirchlich" im landläufigen Sinne sind seine Messen nicht. „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's hab', so geb' ich es. Wenn ich an Gott denke, so ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's auch schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Die von allem Muckertum freie kindliche Frömmigkeit des Meisters, die aus diesen Worten spricht, sie ist es auch, die in den Messen ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Wie ein fröhliches Kind seinem Vater, so näherte Haydn sich seinem Schöpfer und dankte ihm frohen Herzens für seine Gnade. Es fehlt den Werken daher das Weihevolle und Erhabene; daneben weisen sie aber leider auch noch manchen oberflächlichen Zug auf, der beweist, daß Haydn nicht zum Kirchenkomponisten berufen war und am allerwenigsten den Verfall der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu hemmen vermochte.

Von den übrigen kirchlichen Werken des Meisters übergehen wir einige ältere und nennen gleich die geistliche Festkantate „Applausus", komponiert 1768. Das Werk, über dessen Entstehungsursache nichts bekannt geworden ist, interessiert wohl weniger durch seinen Inhalt, als durch den Umstand, daß Haydn ihm eine schriftliche Weisung beigegeben hat, die bei der Einstudierung der Kantate als Richtschnur dienen sollte. „Diese Bemerkungen lassen erkennen", schreibt Pohl, „welches Gewicht Haydn auf gewisse Einzelheiten bei der Ausführung seiner Kompositionen legte." Uns interessiert hier besonders die Forderung, daß bei den Rezitativen das Akkompagnement immer erst eintreten soll, wenn der Sänger den Text fertig gesungen, „denn es würde sehr lächerlich sein, wenn man dem Sänger das Wort vom Munde herabgeigete." Ein sehr bemerkenswertes Werk ist das „Salve regina" für vier Stimmen, Streichinstrumente und Orgel vom Jahre 1771; stimmungsvoll, dem Texte aufs beste angepaßt, erhebt sich die Musik zu beträchtlicher Höhe und gibt dem Opus einen die Zeiten überdauernden Wert.

Wir kommen jetzt zu demjenigen Werke, durch das Haydn seinen künstlerischen Ruf in Frankreich begründete. „Monsieur Le Gros", schreibt der Meister im Jahre 1781 an Artaria, „Directeur vom Concert spirituel schrieb mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, so aldort vier Mal mit größtem Beifall produziert wurde; die Herren baten um die Erlaubnis, dasselbe stechen zu lassen." Das Stabat mater war bereits im Jahre 1773 entstanden. Es beginnt mit einem ernsten Tenorsolo in Gmoll, zu dem sich bald die Klagen des Chores gesellen. Milde Trauer klingt aus dem Altsolo No. 2, mit obligatem Engl. Horn, dem ein Chor folgt, in dem ein Motiv immer und immer wieder daran erinnert, daß der Heiligste die Leiden schuldlos trägt. Dem Geschmack der Zeit ihrer Entstehung trägt die Sopranarie No. 4 Rechnung, was auch im gewissen Sinne von der folgenden Baßarie gilt, die aber dem Sänger eine recht dankbare Aufgabe bietet. Ganz aus der Stimmung heraus geschaffen ist das Tenorsolo No. 6, und der folgende Chor bietet einige wirksame Momente. Von warmer Empfindung ist das Duett für Sopran und Tenor durchflutet, das von einem Altsolo abgelöst wird, welches man wohl als den Höhepunkt des Werkes bezeichnen kann. Der Chor No. 10 verliert durch seine Länge, die mit dem musikalischen Gehalt nicht ganz im Einklang steht, an Wirksamkeit, während die folgende Baßarie „Frevler, die dein Heil verschmähen," mit der durchgehenden Baßfigur und der energischen Führung der Singstimme fast von dramatischer Schlagkraft ist. Aus No. 12, einer Tenorarie, spricht wieder die kindliche Frömmigkeit Haydns. Nachdem in dem Schlußchor das Sterben sehr schön gezeichnet worden ist, folgt eine Fuge, die wiederholt von einer jubilierenden Solo-Sopranstimme unterbrochen wird, und mit der Haydn auch nur wieder seiner Zeit eine Konzession gemacht hat. Betrachtet man das Werk aus der Zeit heraus, in der es entstanden ist, so wird man es als eine bemerkenswerte Gabe der Muse Haydns bezeichnen müssen.

Den genannten Werken schließen sich an: mehrere Offertorien, unter denen einige aus Nummern größerer Werke bestehen, Motetten, ein „Domine salvum fac" u. a. m. und endlich noch zwei Tedeums aus den Jahren 1800 und 1803.

Die Meistersinger in der deutschen Kunst.[1])

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**.

Wer von uns der Meistersänger gedenkt, wird sich, wenn er ihr Wesen nicht zum Gegenstande besonderer wissenschaftlicher Studien gemacht hat, zunächst, vielleicht sogar ausschließlich Hans Sachsens erinnern. Darin haben wir ohne Frage eine Folgeerscheinung von Rich. Wagners humoristischem Spiele zu sehen, das er dem Andenken des Nürnberger Meisters und seiner Genossen widmete. Geht man so weit, den Schuhmacher und Poeten mit dem Meistersingertume überhaupt zu identifizieren, so geschieht jenem zu wenig, diesem zu viel Ehre. Sachs war mehr als ein bloßer Meistersänger. Die Ehre, die ihm unsere Zeit reichlich spendet, ist wohl verdient. Ob freilich ihre Geber ganz freien Herzens und Sinnes handeln, ob nicht vielmehr aller dieser Verehrung und Liebe wenigstens ein kleines an konventioneller Heuchelei beigemischt erscheint, ist kaum fraglich.

Als Dichter kann Sachs unserer Zeit nicht mehr allzuviel sein. Auch darüber läßt sich nicht streiten. Aber als Persönlichkeit darf der Meister dauernde Geltung beanspruchen. Sein Versbau ist nachlässig wie der der schlechtesten Zeiten des ausgehenden Mittelalters; ein Gefühl für die Notwendigkeit enger Beziehungen zwischen Form und Inhalt der Gedichte wohnte ihm nicht inne. Auch war seine ästhetische Bildung gering, seine Sprache wie die seiner ganzen Zeit noch wenig entwickelt. Aber er war der fruchtbarste Dramatiker seiner Tage, er beherrschte ein unendlich weites Stoffgebiet, er ward nimmer müde, neue Dinge kennen zu lernen und wußte jeder seine Zeit bewegenden Frage eine tiefe und ehrliche Teilnahme abzugewinnen. So empfinden wir durch die rauhe äußere Hülle Sachsens kräftig pulsierendes, menschlich und dichterisch ehrliches Gefühl, so lieben wir sein gerades und mannhaftes Empfinden. Wir schätzen ihn als treuen Freund des großen deutschen Reformators, und das besonders, weil er trotz seiner scharfen Abwendung von Rom sich in den schweren und oft roh geführten Kämpfen der Zeit die Seele rein von Haß und blindem Zorne gehalten hat. Sachs, der rastlos schaffende und die Feierstunden seiner Kunst schenkende, ist uns ans innerste Herz gewachsen. Seine Arbeitsfreudigkeit und sein hoher Idealismus sind uns Wahrzeichen dessen, was wir gern als deutsche Art für uns in Anspruch nehmen, vergessend, daß andere Völker ebenso fleißig sind und ebensoviel idealen Sinn haben, wie wir — zu haben behaupten. Ein anderes Moment wird also wohl die allgemeine Schätzung des prächtigen Mannes bedingen. Er war ein einfacher, schlichter Bürger. Aus eigener sittlicher Kraft, aus eigenem künstlerischen Vermögen hat er sich seine Stellung im Leben und in der Geschichte erworben. Das ist's am letzten Ende, was ihn uns so teuer macht. Wir sehen und grüßen in ihm Fleisch gewordene Bürgertugenden. Und so wie er, war, trotz aller Auswüchse und Übertreibungen, trotz der Enge und Beschränktheit seiner Anschauungen das ganze Meistersingertum: es war auf ehrliches Streben gegründet und gerichtet, begehrte nicht die Gnade der Großen in der Welt, wollte aus eigenen Mitteln sich das bescheidene Leben künstlerisch ausschmücken. Ganz wie Deinhardstein seinen Hans Sachs sprechen läßt:

> „Ich zog ein unabhängig Los
> Mit meiner eignen Hand mir groß" . . .

Wir sehen den Handwerker und Dichter Sachs gerne mit unseres Goethe Augen, wie er Sonntags im traulichen Stübchen sitzt und sich einen Tempel der Kunst erbaut, wie ihn die Muse besucht und ihn zum hohen Werke des Dichters weiht. Wir lieben seinen klaren Sinn und treuen Blick, seinen frischen Humor und derben Scherz, seine schlichte Ehrbarkeit und Frommheit; wir freuen uns, wie der Natur Genius ihn sicher durch das Weltwirrwesen hindurch geleitet. Und wir dürfen ihn darum auch einen Lehrer des deutschen Volkes heißen, wenn auch nicht in dem umfassenden Sinne, in dem man Melanchthon diesen Namen gibt. Aber auf seinem, enger umgrenzten Gebiete hat er sich als wahrer Freund alles Hohen und Edlen bewährt; und so wie er die Dinge sah, wie er das Gute liebte und das Schlechte haßte, so hat er, in seiner Dichtung alles mit lebendigen und frischen Farben schildernd, seine Umgebung sehen und erkennen gelehrt.

Als ein Jahrhundert nach H. Sachsens Tode durch die unseligen Greuel der 30 schwersten Jahre unseres Volkes Deutschland verwüstet und in seiner Kultur weit zurückgeworfen, als die schlimmste Nachäffung welschen Tones Mode geworden, galt Sachsens Name, der des vollkommensten und geradsinnigsten Vertreters volkstümlicher Kunst, für eitel Spott und Hohn; er war fast ein Schimpfname geworden.

Aber Deutschland blieb nicht das zertretene und mißhandelte Land; seinen in der übergroßen Mehrzahl verwelschten Fürsten zum Trotz erhob sich das Deutschtum aus Nacht und Schande einer neuen Zukunft entgegen. Und so nahte auch der Tag, an dem der Nürnberger Meister abermals zum Leben erwachen sollte. Je jämmerlicher die Wirklichkeit deutschen Lebens wurde, um so tiefer tauchte der nach Erlösung aus dem Drucke der Gegenwart suchende Blick in die deutsche Ver-

[1]) Aus Prof. Dr. W. Nagels „Studien zur Geschichte der Meistersänger". Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

gangenheit hinab. Thomasius und Gottsched sammelten Lieder des Nürnberger Meisters, Goethe, in dem der Geist der Jugend Deutschlands am stärksten lohete, verkündete Sachsens poetische Sendung und entwarf mit liebevollen und eindringlichen Worten ein trauliches Bild seines Wesens. Aus der deutschen Romantik erwuchs uns die deutsche Philologie, und ihre Arbeit kam auch dem gesamten Lebenswerke des Nürnbergers nach und nach zugute.

Auch die nach Goethesche Dichtung konnte an Sachs nicht achtlos vorübergehen, und ganz von selbst mußte sie dazu kommen, ihn mit seinen Genossen in Verbindung zu bringen. So ward seine Gestalt auch der Musik gewonnen.

In den Gedanken der Menschen haftet H. Sachs heute im wesentlichen so, wie ihn Rich. Wagner dargestellt hat. Mehr noch, als er in der Auffassung Goethes erscheint: das Musikdrama ist für die Menge eindrucksvoller als das einfache Gedicht, das überdies zu seinem Verständnisse mancherlei Dinge voraussetzt, die für das Drama nicht in Betracht kommen. Da aber Wagners Werk sich an Schöpfungen einiger Vorgänge anlehnt, mit deren einer es die Gefühlssphäre teilt, so ist es angezeigt, auch diesen mit wenigen Worten näher zu treten. In Betracht kommen[1]) J. H. Deinhardsteins Schauspiel „Hans Sachs“[2]) (1827 zuerst aufgeführt) und Philipp Regers und Albert Lortzings Oper des gleichen Namens vom Jahre 1840.[3])

Deinhardsteins Drama spielt um 1517, also in Sachsens jugendlicher Manneszeit. Seinen Inhalt bildet des Meisters Werbung um Kunigunde, die Tochter des Goldschmiedes Steffen. Des Dichters Rival ist Eoban Runge, eine lächerliche, halb tölpische, halb schurkische Figur, das erste Vorbild Beckmessers. Wie die Geschichte selbst sich entwickelt und schließlich ausgeht, ist für uns nicht von Belang; es genügt festzustellen, daß das Schauspiel außer in der genannten Beziehung kaum noch irgendwie für Wagners Oper eine Bedeutung beanspruchen kann. Im Schauspiele wird, wenn auch Sachs in scharfem Gegensatze zu seinen dichterischen Genossen steht, dieser weniger aus künstlerischen als aus persönlichen Gründen hergeleitet. Schon der Umstand, daß es sich bei Deinhardstein um die Dramatisierung der Geschichte von Sachsens erster Ehe handelt, sollte davon abhalten, das Werk mit Wagners „Meistersingern“ zu vergleichen. Dann spielt aber auch der Meistergesang an sich keine große Rolle in der älteren Dichtung, trotzdem seine Kunstausdrücke, wie sie Wagenseils früher angeführtes Werk übermittelt hat, verwendet werden. Und Sachs selbst ist natürlicherweise ein ganz anderer wie bei Wagner: er ist noch nicht vom Leben erzogen; er ist ein rasch und voreilig handelnder Mensch, aber ein edler und lauterer, freilich dichterisch nicht sonderlich tief geschauter Charakter. Vortrefflich hat der Verfasser aber den Gegensatz zwischen den zünftigen Tabulatur-Rittern mit ihrem Pedantismus und H. Sachs, dem ernsten Dichter, durchgeführt. So ist es nicht gerechtfertigt, wenn man, wie es der blinde Wagner-Fanatismus tut, Deinhardsteins Dichtung als ganzes verwirft. Sie hat zweifellos Mängel; die Handlung schreitet nicht immer mit innerlicher Motivierung voran, einzelne Voraussetzungen sind schief, der Schluß, da der zu Gunsten Sachsens einschreitende Kaiser[1]) sein Inkognito preisgibt, entbehrt nicht einer gewissen opernmäßigen Trivialität. Aber das sollte gegen die Vorzüge nicht blind machen. Läßt man das Werk durch sich selbst, ohne Vergleiche mit Wagners „Meistersinger“ auf sich wirken, so wird man Goethe, dem milden und gerechten Richter, beistimmen, der Deinhardstein rühmt,[2]) er habe:

„Sich an des Vorfahren Tugend erfreut,
Und hingeschrieben mit leichter Hand,
Als stünd es farbig an der Wand,
Und zwar mit Worten so verständig
Als würde Gemaltes wieder lebendig“.

Viel bedeutender ist der Einfluß, den die Reger-Lortzingsche Oper auf Wagner ausgeübt hat. Die Handlung ist hier in anderer Weise und auch geschickter als bei Deinhardstein gruppiert; ihre Grundzüge freilich sind dieselben. Die Personen des Schauspieles sind die der Oper, doch treten auch einige neue Gestalten auf. Neben Sachs erscheint sein Lehrbube Görg, der, wie David bei Wagner, Meistersinger werden will; er hat eine Geliebte Cordula, die ein gewisses Vorbild für die Magdalena Wagners abgegeben hat. Görg findet ein Gedicht seines Lehrherrn, das zuerst er, dann Eoban Hesse (Runge), zu eigenem Nutzen verwendet. Dieser zweite Mißbrauch des Poëms wird mit der Haupthandlung des Stückes verwoben, und der Vortrag des auf unsinnige Weise entstellten Liedes führt wie bei Wagner die Aufdeckung des Betruges herbei. Ein Monolog Sachsens, in dem dieser sich zur Arbeit zwingen will, wechselt zwischen allerlei Erwägungen und der Handwerksarbeit. Diese und einige andere, geringfügigere Züge sind aus der Oper in Wagners Werk übergegangen.

[1]) *H. Riemann* erwähnt im „Opern-Handbuch“ (Leipzig 1887, S. 205) eine Oper „Hans Sachs“ von *Adalb. Gyrowetz* als nicht aufgeführt. Leider wird kein Fundort angegeben. In *Wurzbachs* Lexikon und bei *Eitner* (Quellen-Lexikon), der Gyrowetzens Opern auf Grund der Register von *Kastners* Musikal. Chronik, Wien 1887, zusammengestellt hat, finde ich die Oper nicht angegeben.

[2]) Neu herausg. von *C. F. Wittmann*. Leipzig, Reclam.

[3]) Vollständiger Klavierauszug. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[1]) Maximilian I. Dichterische Schöpferkraft hätte aus der Begegnung des „letzteren Ritters“ mit Sachs unzweifelhaft mehr gestalten können als es Deinhardstein vermochte.

[2]) In dem auf dem Königl. Theater zu Berlin am 13. Februar 1828, dem Tage der 1. Aufführung des Schauspiels, gesprochenen Prologe.

Lortzing und Wagner haben in der Technik ihrer Kunst keinerlei Berührungspunkte. Und doch darf man gar wohl die hier in Betracht kommenden Werke beider nebeinander stellen.

Wie uns erst Wagners Musik seine Verse zu innerem Leben erweckt, so künden uns auch erst Lortzings Töne das bei aller Einfachheit warme und innige Gefühl, das in der Oper lebt. Was auch immer der Unterschied der künstlerischen Ideale beider Männer gewesen ist, des naiv schaffenden Lortzing, dem jede, auch die geringste theoretische Tendenz fern lag, und Wagners, in dem der Praktiker und der Theoretiker sich, so lange er lebte, ergänzten und zuweilen auch gegenseitig befehdeten, wie verschieden sich auch Bildungsgang und Lebensanschauung beider Männer gestalteten, Lortzing und Wagner begegnen sich hier in der Verherrlichung deutschen Bürgersinnes. Jeder in seiner Weise: Lortzing auch hier sein bestes in der Anlehnung an das deutsche Volkslied, das er freilich nicht in seiner ganzen Tiefe fassen konnte, gebend, Wagner den Blick auf die gesamte Erscheinung des Meistersängertumes wie der Bürgerschaft und auf das kulturgeschichtliche Moment der Vorgänge gerichtet.

Weitere Quellen, die für Wagners Werk in Betracht kommen, werden wir noch kennen lernen. Er hat, ehe er zur endgültigen Niederschrift kam, verschiedene Entwürfe aufgesetzt, deren erster in das Jahr 1845 fällt. Damals bestand in ihm der Plan, eine Meistersingerkomödie als Satyrspiel zum „Tannhäuser" zu schreiben. Die Verbindung ergab sich dadurch, daß auch im „Tannhäuser" der Kampf um die Liebe eines Mädchens im Mittelpunkte der Geschehnisse stand. Wagner hatte in jener Zeit durch E. T. A. Hoffmanns „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen" Interesse für die Nürnberger Zünftler gewonnen. „Lohengrin" drängte den Plan zurück, der jedoch einige Jahre später abermals auftauchte. In der „Mitteilung an meine Freunde" legt Wagner ihn ausführlich dar: Sachs war ihm jetzt die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes, er stellte ihn der „meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem Tabulaturpoetischem Pedantismus" er in der Figur des Merkers einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Das war eine wesentliche Änderung der ersten Skizze, die nun an Bedeutung verlor. 1860 war Wagner in Nürnberg; die Liebe zur deutschen Vergangenheit wurde mächtig in ihm entfacht und er trat aufs neue an die Skizze heran. Die Ironie, die den ersten Entwurf beherrscht hatte, verschwand, ein Zug der Resignation, dessen Träger Sachs zum Teil wurde, und befreiender Humor traten an ihre Stelle. Da spielt auf jeden Fall ein Stück Lebensgeschichte Wagners mit hinein. Nur als Mensch resigniert in der neuen Fassung Sachs, als Künstler strebt er voran, erkennt er die Schranken der Zunft und begrüßt das neue künstlerische Ideal, die Freiheit des Dichtens und Gestaltens. Die Dichtung entstand 1861/62 in Paris, die Musik wurde in Biebrich und Penzing bei Wien begonnen, aber erst 5 Jahre darauf, an 20. Oktober 1867 in Triebschen bei Luzern beendet.

Nicht von Anfang an stand Sachs im Mittelpunkte der Entwürfe; er trat aber, je mehr Wagners Werk wuchs, in den Vordergrund. Ganz wie Wotan im „Ring". Wie Wagner den Meistersänger uns darstellt, bildet er den Brennpunkt, in dem die Strahlen des geistigen Lebens seiner Zeit zusammentreffen; er sieht mit Pietät auf das Überkommene, ragt aber dank seinem Genius über die engen konventionellen Schranken der Zunft hinaus, er sieht auf den Kern der Dinge, ein freier Mensch und Künstler. Sein klarer Geist, dem sich ein milder Humor eint, erhebt ihn über den Weltenwahn, den Wagner im Sinne Schopenhauers künstlerisch bedeutsam erfaßt hat. Sachs gleicht die Kluft aus, die zwischen der philiströsen Beschränktheit der Meister und dem Volke selbst gähnt. Dies fühlt die Gegensätze instinktiv;[1]) es ist erfüllt von einem natürlichen und reinen Gefühle für das Schöne und aus der Fessel starrer Regel Erlöste. Man darf schwerlich diese Wertung des „Volkes"[2]) verallgemeinern; sie entspricht einer besonderen und nicht richtigen Annahme Wagners, der er an mancher Stelle seiner Prosaschriften Ausdruck gegeben hat. Indessen genügt es, anzuerkennen, daß Wagner sie für seine „Meistersinger" glaubhaft zu machen verstanden hat.

Als Gegner Sachsens im eigentlichen Wortsinne erscheint bei Wagner nicht, wie bei Deinhardstein und Reger, die Zunft, sondern Beckmesser, der Träger eines ehrlichen, historischen Namens. Dem Merker hatte Wagner in einer unschönen und bald fallen gelassenen Regung den Namen Hans Lick geben wollen. Zu dieser Figur haben, wie mir scheint, außer dem genannten Eoban Runge (Hesse) noch der dichtende Bau-, Berg- und Weginspektors-Substitut Sperling aus Kotzebues „Deutschen Kleinstädter", aus denen Wagner ohne Zweifel auch den überaus lustigen Abschluß des 4. Aktes für seinen 2. Akt benutzte, und vielleicht auch Knipperdolling aus Hebbels „Agnes Bernauer" Modell gestanden. Beckmesser ist die Inkarnation ödester grammatischer Regel und Gesetzmäßigkeit, reaktionär-pedantischer Narr- und Starrheit. Alles,

[1]) Auch dies Moment ist in Regers Bearbeitung von Deinhardsteins Schauspiel benutzt, freilich keineswegs sonderlich wirksam und tief gefaßt worden.

[2]) und des „Gefühlsverständnisses" muß man hinzusetzen. Den Zusammenhang der zugrunde liegenden Auffassung Wagners mit der Romantik darzulegen, bin ich an dieser Stelle außer stande. Das beste darüber ist bis jetzt in der für die Wagner-Kritik grundlegenden Arbeit *Guido Adlers*: Rich. Wagner, Leipzig 1904, gesagt worden. (Einzelheiten der Frage werden übrigens weiter unten berührt werden.)

was Wagner an Verachtung gegen den um seiner selbst willen geübten Regelkram in sich barg, gegen Anmaßung und Seichtigkeit, gegen modisch aufgeputzten Firlefanz, hat er hier zusammengetragen. Aber Beckmesser ist, darüber sollte kein Zweifel bestehen, Karrikatur, eine Karrikatur, die der Parteimann Wagner geschaffen. Er vergaß, daß gegen ihn auch viel ehrliche und überzeugte Gesinnung ankämpfte, und er machte Beckmesser zum unehrlichen und hinterlistigen Gesellen. Wagners Ärger über „den kranken Inhalt des modernen Lebens" hat ihm hier die Feder geführt, und so ist Beckmesser im Grunde genommen ohne innere Lebenswahrheit geblieben, eine gemachte, konstruierte, eine Clown-Figur, über deren grotesken Ausputz nur eine hervorragende und vorsichtige künstlerische Leistung hinwegzutäuschen vermag.

Die Zunft selbst und als solche in unversöhnlichen Gegensatz zu Sachs zu stellen, fiel Wagner nicht ein. Er läßt den Meister am Schlusse des Spieles den jugendlichen Eiferer Walther zurechtweisen: „Verachtet mir die Meister nicht". Sie sind ihm wie uns Bewahrer und Hüter idealen Sinnes gewesen. Und so war Wagner im Rechte, sein Werk nach ihnen zu nennen; was auch in der trotz aller bewegten Vorgänge einfachen, an Spannungen armen Handlung der Oper vor sich geht, hat alles einen Bezug auf die Meistersinger und ihre Kunst. Hat Wagner darauf verzichtet, die einzelnen Vertreter des Meistergesanges durch individuelle Charakteristik scharf voneinander abzuheben, so war das ebensowohl in der historischen Physiognomie des Stoffes wie in der Anlage des Werkes begründet. Ein Analogon bietet „Tannhäuser": auch die Teilnehmer am Sängerkriege erfahren bis auf den Helden selbst keinerlei vorspringende besondere Charakterisierung.

Einzelne Anachronismen in Wagners „Meistersingern" können nicht merklich stören; in dieser Beziehung sind besonders die Koloraturen der Tabulatur-Gesänge zu bemerken, die in der gewählten Form dem historischen Meistergesange fremd sind und erst der Zeit des musikalischen Barock angehören. Die Technik des Meistergesanges kannte begleitete Gesänge nicht. Das „Hofieren", auf der Gasse zu musizieren, war den Meistersingern verboten. Doch derartige Freiheiten waren dem schaffenden Künstler um so eher erlaubt, als es sich für Wagner auch in diesem Werke nicht um eine streng historisch gehaltene Schöpfung, vielmehr um eine solche handelte, die das rein menschliche Bild der die Handlung tragenden Personen erfassen wollte. Indem Wagner diesem einen Grundprinzipe seines künstlerischen Gestaltens auch hier treu blieb, konnte es für ihn nur darauf ankommen, die verwendeten Hilfsmittel allgemein verständlich und glaubhaft zu machen, nicht aber darauf, das historische Kolorit in allen seinen Einzelheiten festzuhalten. Für Wagners Auffassung der Meistersänger war ohne Zweifel die früher erwähnte Schrift Jak. Grimms vom Jahre 1811 bestimmend, die zuerst betonte, daß der Meistergesang nur erstarrter Minnesang war. In der Grundstimmung mancher Szenen ist Goethes Gedicht „H. Sachsens poetische Sendung" für Wagner vorbildlich gewesen, die „Singschule" wurde auf Grund des Wagenseilschen Buches entworfen. Der dichterische Vorwurf und Wagners lebhafte Beziehungen zur deutschen Romantik lassen es nicht verwunderlich erscheinen, daß diese für die Meistersinger in mehrfacher Beziehung Geltung gewann. Gerade der schroffe Gegensatz, der sich zwischen Zunft- und Regelzwang hier und romantische d. h. individuelle Freiheit dort drängt, bedingt zum großen Teile die Komik des Werkes. Wagners begeisterte Freude am alten Nürnberg ist ein Nachhall der romantischen Schwärmerei für das germanische Mittelalter; auch die Schilderung bürgerlich-fröhlicher Behaglichkeit, die Freude daran, neben fantastisch buntfarbiges derb realistische Züge in die musikalische Behandlung hinein zu mischen, geht auf die Romantik zurück. Romantisierende Anklänge mag man auch in der liebenswürdig-neckischen Stelle des zweiten Monologes Sachsens: „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht" und in gewissen volksliedartigen Anklängen der Melodik („Dem Vogel, der heut sang") finden. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Volks- und Volksschulgesang.

Von Ernst Rabich.

Man spricht heute gern vom Niedergang des Volksgesanges und macht dafür die Volksschule verantwortlich; namentlich Leute, die Volksliedersammlungen oder Schulgesanglehren herausgeben, gehen mit diesen Sätzen hausieren. Wenn man von Volksgesang redet, so denkt man in erster Linie an den Gesang des Volkes auf dem Lande. Ist dieser wirklich so sehr zurückgegangen? Ich selbst habe meine Kindheit auf dem Lande verlebt und weifs, wie es dort vor ungefähr 40 Jahren mit dem Volksgesang stand. An schönen Sommerabenden gingen Burschen und Mädchen Hand in Hand durch die Gassen des Dorfes oder auch auf der Landstrafse bis ans Tor des nächsten Städtchens und sangen mit grofser Lust und heller Stimme ihre Volkslieder, zweistimmig, die zweite Stimme improvisierend. An den Winterabenden versammelten sich die Mädchen zur „Spinnstube", erzählten sich wunderbare und grauliche Geschichten und sangen dazwischen Lieder, deren Charakter oft durch die vorher erzählte Geschichte bestimmt wurde. „Ich weifs nicht, was soll es bedeuten" spielte dabei eine grofse Rolle. Gegen 9 Uhr kamen die Burschen, jeder pflanzte sich hinter den Stuhl derjenigen, die sein Herz

erobert hatte oder die es ihm durch ihres Vaters Geldbeutel angetan hatte, und nun erklang noch manches Lied, und noch manche Mär wurde erzählt. Beim Tanz unter der Linde — d. h. in den Pausen des Tanzes — wurde wohl auch hin und wieder gesungen, und natürlich trällerte auch der Bursche bei leichter Arbeit ein Lied und war in Gedanken mehr bei der Liebsten als bei seiner Arbeit. Aber von Chören heimkehrender Schnitter und Schnitterinnen habe ich niemals etwas gehört — ebensowenig wie jemals von einem Chor echter Zigeuner. Leute, die von morgens 2 Uhr bis an den Abend mit der Sense gearbeitet haben, sind zu müde, um noch auf dem Heimweg zu singen. Nicht nur vor 40 Jahren wurde der Volksgesang in dieser Weise gepflegt, sondern so war es nach den Erzählungen „ältester" Leute „immer", und so ist es heute noch, die Gesangsfreudigkeit ist eben noch so grofs wie in der guten alten Zeit. Nun mag ja in Ortschaften, die dem Verkehr besonders erschlossen sind und wo Fremde sich eingenistet haben, der Volksgesang zurückgegangen sein. Das gehört aber zu den Dingen, die man mit der neuen Zeit in Kauf nehmen mufs, ohne etwas daran ändern zu können.

Für den wirklichen oder vermeintlichen Rückgang des Volksgesanges macht man den Gesangunterricht in der Volksschule verantwortlich. Dieser soll mangelhaft sein. Das weifs man seit dem Jahre 1881. In diesem Jahre berichtete ein Engländer auf Grund seiner Deutschlandreise dem britischen Parlament, dafs die Resultate des Gesangunterrichts in Deutschland im allgemeinen die denkbar ärmsten seien. Für den subalternen Geist des Deutschen genügte diese Kritik vollkommen, um von der Mangelhaftigkeit des Volksschulgesangunterrichts überzeugt zu sein. Und da jene englische Kritik vor allen Dingen das reine Gedächtnissingen verurteilt hatte, so suchte nun die deutsche Volksschule ihr alleiniges Heil im Singen nach Noten oder Ziffern, Treffen war Trumpf. Man litt aber kläglich Schiffbruch. Jeder, der die Volksschule kennt, wird das begreiflich finden, denn die Mehrzahl der Volksschüler wird niemals vom Blatt singen lernen. Vorführungen, in denen Schulklassen anscheinend verblüffend gut treffen, ändern an dieser Tatsache nichts. Bei derartigen Spiegelfechtereien dringe man nur darauf, dafs jeder Schüler einzeln singt und wird finden, dafs der ganze Erfolg darauf beruht, dafs einzelne Leithammel die Klasse ins Schlepptau nehmen. Bestenfalls handelt es sich einmal um einen ganz besonders befähigten Jahrgang, wenn gute Resultate erzielt werden, oder um eine besondere Singschule, an der nur musikalisch befähigte Kinder aufgenommen werden.

Dieser Schiffbruch mit den Treffübungen hat viele Gesanglehrer veranlafst, vom Notensingen ganz abzusehen und die Lieder nur nach dem Gedächtnis einzuüben. Man fiel so von einem Extrem ins andere, das Richtige liegt, wie gewöhnlich, in der Mitte. Der Schüler soll sich Kenntnis der Noten erwerben und sich im Treffen der Töne üben, denn die begabten Schüler lernen bis zu einem gewissen Grade das Notenabsingen, bei andern wird zum wenigsten ein Grund dazu gelegt, und allen bietet das Notenbild für die Erfassung der melodischen Linie eine wünschenswerte Erleichterung und für das Behalten eine schätzenswerte Hilfe. Aufserdem gibt das Notensingen dem ganzen Unterrichtsbetrieb im Singen mehr Rückgrad als blofses Gedächtnissingen. Nur darf sich der Gesanglehrer nicht damit abquälen, jeden Volksschüler zum Trefter machen zu wollen. Weltberühmte Gesangssterne müssen sich schwierige Stellen einpauken, warum soll es der arme Volksschüler besser machen als sie? Viel wertvoller als das Notenabsingen ist die sichere Aneignung eines grofsen weltlichen und geistlichen Liederschatzes, eine gute Textaussprache, vor allem aber eine tadellose Ton- und Stimmbildung und als allerwichtigstes: Erhaltung und Belebung der Singfreudigkeit. Diese Ansprüche kann freilich nur der im Gesange tüchtig ausgebildete Gesanglehrer erfüllen, woraus sich von selbst ergibt, dafs alle Vorwärtsbestrebungen auf schulgesanglichem Gebiet als Hauptziel gute Ausbildung der Volksschulgesanglehrer ins Auge fassen und dafs der Bildner dieser Gesanglehrer, der Seminarmusiklehrer, für seine Aufgabe befähigt sein mufs.

Leider herrscht zwischen Volksschul- und Volksgesang ein Gegensatz. Ein Schullied zu singen kommt den Burschen und Mädchen verächtlich vor. „Ach kein Schullied" hört man oft, wenn von naiver Seite ein solches vorgeschlagen wird. Das wird begreiflich, wenn man verschiedene Texte der Volksschule und solcher des Volks gegenüber stellt. Nur einige Beispiele:

Das Volk singt:

Ännchen von Tharau ist's, die mir gefällt,
Sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld,

Die Volksschule legt derselben Melodie unter:

Auf jedes Kindlein ein Engel hat acht
Und sitzt am Bettchen, wenn's schläft in der Nacht.

Das Volk singt:

Steh ich in finstrer Mitternacht
So einsam auf der fernen Wacht,
So denk ich an mein fernes Lieb,
Ob mir's auch treu und hold verblieb.

Die Schule ändert diesen Text in folgende Strophe:

Mein Vater, der im Himmel wohnt,
Als König aller Engel thront,
Der ist mir nah bei Tag und Nacht
Und gibt auf meine Schritte acht.

Das Volk singt:

In des Waldes tiefsten Gründen,
In den Höhlen tief versteckt,
Ruht der Räuber aller kühnsten,
Bis ihn seine Rosa weckt.

Die Schule:

Preisend mit viel schönen Reden
Ihrer Länder Wert und Zahl
Saßen viele deutsche Fürsten
Einst zu Worms im Kaisersaal.

Das Volk:

Muß i denn, muß i denn zum Städtle hinaus,
Und du mein Schatz bleibst hier?

Die Schule:

Nachtigall, Nachtigall, wie sangst du so schön
Vor allen Vögelein?

Das Volk:

Ach, wie ist's möglich dann, daß ich dich lassen kann,
Hab' dich von Herzen lieb, das glaube mir.

Die Schule:

O du mein Heimatland, wie ist dir zugewandt
Doch all das Sehnen mein, kanns anders sein?

Das Volk:

Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein,
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.
Frau Wirtin hat sie gut Bier und Wein?
Wo ist ihr einziges Töchterlein?

Die Schule:

Es gingen drei Jäger wohl auf die Bürsch,
Sie wollten erjagen den weißen Hirsch,
Sie legten sich unter den Tannenbaum,
Da hatten die drei einen seltsamen Traum.

Das Volk läfst sich diese Kuckuckseier nicht unterschieben, es verharrt bei seiner Räuberromantik und Liebespoesie. Ehe es die Schultexte annimmt, verzichtet es lieber auch auf die schönen Melodien. Will man diese retten, so bleibt nichts anderes übrig, als die Grenzen für das im Schulgesang Zulässige weiter zu ziehen als bisher. Wir lachen herzlich über jene Schulvorsteherin, die die Stelle: „Mein Liebchen ist verschwunden", umwandelte in: „Mein Onkel ist verschwunden", aber den Mut, diese Stelle im Original singen zu lassen, haben wir nicht, lieber legen wir einen ganz neuen Schultext unter. Weg mit dieser Zimperlichkeit!

Freilich werden wir der Schule nicht zumuten dürfen, alle Texte des Volksgesangs zu singen. Den Räuber Rinaldini und seine Rosa dürfen wir doch am Ende nicht verherrlichen, aber das schmucke Annchen von Tharau braucht sich in keiner Schulgesellschaft zu schämen. Die 3 Burschen, die über den Rhein zogen, können ohne Schaden für die Kindesseele die 3 Jäger wieder ablösen. Und gar: Ach wie ist's möglich dann, dafs ich dich lassen kann! gereicht jedem Volksliede zur Zierde. Wer wagt es nun, ein Liederbuch herauszugeben, das den Gegensatz zwischen Volksgesang und Schulgesang überbrückt?

Zu Ernst Reimanns Bülow-Biographie.

Von Louise Pohl.

Bülow konnte sich nicht über Mangel an Teilnahme für sich und seine Kunst beklagen; und jetzt, 15 Jahre nach seinem Tode, hat sich auch in Ernst Reimann ein Biograph gefunden, der den besten Willen hatte, nicht nur dem Charakter Bülows gerecht zu werden, sondern auch dem Künstler die Würdigung zukommen zu lassen, die er von der Nachwelt zu fordern hat.

Das Erscheinen der Bülow-Biographie brachte Sturm und Streit! Viele waren enttäuscht, und an ihrer Spitze Frau Marie von Bülow,[1]) nimmt direkt Stellung gegen die Arbeit Reimanns und erhebt öffentliche Anklage gegen den Verstorbenen.

Von dem grofs angelegten Werke ist bis jetzt nur ein Band veröffentlicht, der den allerunbedeutendsten Abschnitt aus dem Leben des grofsen Künstlers behandelt.

Reimann hat die angefangene Arbeit nicht vollenden können, der Tod hat ihn unbarmherzig im besten Schaffen abgerufen, es erscheint mir darum ein Unrecht, jetzt schon ein endgültiges Urteil über ein Buch zu fällen, das kaum begonnen ist.

Frau Marie von Bülow nennt das Buch Reimanns: ein Plagiat ihrer Ausgabe der Jugendbriefe Hans von Bülows. Sie bedenkt aber nicht, dafs diese Briefe für die in Betracht kommende Zeit die einzige zugängliche Quelle waren, aus der Reimann schöpfen konnte, denn alle, die den jungen Bülow gekannt haben, mit Ausnahme von Frau Cosima Wagner, sind tot.

Der Hauptzweck der Publikation der Jugendbriefe Bülows dürfte doch gewifs der gewesen sein, einer objektiven Bülow-Biographie als Grundlage zu dienen. Dafs sich ein Biograph eine solche Quelle nicht entgehen läfst — ist selbstverständlich.

Die Arbeit Reimanns hätte allerdings noch weit genauer ausgeführt werden können, aber dafs dies nicht geschah, ist lediglich die Schuld von Frau Marie von Bülow, die mit der Veröffentlichung der Jugendbriefe Bülows gar zu willkürlich verfahren ist. Sie hat Briefe, die ihr im Original nicht pafsten, verändert, Stellen, die nicht ihren Beifall fanden, gestrichen, andere Briefe überhaupt ganz weggelassen, und Reimann die Einsicht in das unterschlagene Material entschieden verweigert. Manche Lücke ist dadurch im Reimannschen Buche entstanden.

Bei Nennung des Wahlspruchs der Bülows: „Alle Bülows ehrlich" wäre wohl auch der charakteristische Ausspruch Bismarcks zu erwähnen gewesen: „Mir ist im ganzen Leben nie ein dummer Bülow begegnet." Ebenso ist es bedauerlich, dafs der Biograph Bülows uns nicht erzählt, dafs Felix Mendelssohn-Bartholdy seiner Freundin Livia Gerhardt — Frau Frege zu lieb sich für den jungen Studenten Bülow interessierte. Bülow hatte das Glück, Mendelssohn im Fregeschen Haus häufig spielen zu hören, und der damals vergötterte Meister hatte sogar die Gefälligkeit, dem jungen Hans sein Rondo capriccioso Op. 14 und das Hmoll capriccioso Op. 22 selbst einzustudieren. Der junge Künstler hat sich Mendelssohns Ratschläge treu im Gedächtnis behalten. Er soll der einzige gewesen sein, der die Kompositionen Mendelssohns ganz in dessen Sinn spielte.

Ein Anhang von 13 Bülowbildern „aus späterer Zeit" sollen der Bülow-Biographie noch beigefügt sein. Von diesen Bildern hat nun eines: Bülow als „Almaviva" mit der Guitarre im Arm ganz besonderes Mifsfallen erregt. In einer Besprechung der Reimannschen Bülow-Biographie wird die Veröffentlichung dieses „scherzhaften Bildes" eine „taktlose Indiskretion" genannt; und doch hat gerade dieses Bild eine ernste Veranlassung für seine Entstehung. Dies Bild hat mir Bülow einst aus Rufsland geschickt. Er schrieb dazu meinem Gatten, er habe es für mich machen lassen, ich würde ihn schon verstehen!!

Ich verstand ihn auch — — das Bild hatte seine Geschichte! — —

Es war im September 1876 oder 77. Bülow war bei uns in Baden-Baden und befand sich in einer ganz entsetzlichen Stimmung. Er konnte es nicht verwinden, dafs die Festspiele in Bayreuth ohne sein Zutun stattgefunden hatten, war er doch noch mit Leib und Seele Wagnerianer. In dieser Zeit erhielt mein Gatte von Richard Wagner eine Einladung, nach Bayreuth zu kommen; der Meister hatte so mancherlei zu besprechen und berief hierzu seine Getreuen nach der alten Markgrafenstadt am roten Main.

Die Saison in Baden-Baden stand noch in voller Blüte. Das Karlsruher Hoftheater gab wöchentlich mehrere Vorstellungen, die alle besprochen werden sollten. Bülow war gern bereit, für meinen Gatten einzuspringen und übernahm für ihn die Berichterstattung. So gingen wir denn immer zusammen ins Theater, und nach der Vorstellung kam Bülow mit mir nach Hause, eine Tasse Tee zu trinken und zu plaudern.

In einer Aufführung sang Bianca Bianchi die Rosine. Bülow war den ganzen Abend sehr wortkarg, ich merkte ihm an, dafs er litt. Als wir nach Hause kamen, fanden wir ein Telegramm aus Bayreuth vor. Den Wortlaut weifs ich heute nicht mehr, ich weifs nur, dafs jetzt der

[1]) Vergl. den offenen Brief Marie von Bülows, S. 128. Die Red.

Sturm in Bülows Seele losbrach. Es gab kein Halten mehr; und alles, was ihn so lange Jahre bedrückt, kam jetzt zum Durchbruch. Er sprach von früheren Zeiten und beklagte die Wendung, die sein Leben genommen hatte. Bis drei Uhr früh war er nicht zu bewegen, sich zur Ruhe zu begeben. Ich safs still bei ihm, hörte ihm zu, wagte aber nicht, ihm ein Wort zu sagen. Zu Tode erschöpft ging er nach Hause.

Am andern Morgen ziemlich früh kam der Verleger des Badeblattes zu mir und brachte mir die Besprechung der gestrigen Oper, die Bülow noch in der Nacht geschrieben hatte und in welcher er sich in einer Art und Weise gehen liefs, dafs an eine Veröffentlichung der Kritik nicht zu denken war. Alles wurde heruntergerissen, Kapellmeistermusik und Intendantenpoesie waren die gelindesten Ausdrücke. Natürlich durften wir aber nicht wagen, Änderungen ohne Bülows Erlaubnis an seinem Manuskripte vorzunehmen. —

Es blieb nichts anderes übrig, als dafs ich mich in die Höhle des Löwen wagte und Bülow um Mäfsigung in seinem Artikel bat. Allein davon wollte er nichts hören, er sagte: Dafs wenn der Artikel nicht heute noch so erscheinen würde, wie er ihn geschrieben habe, er sofort einen zweiten Artikel für eine Karlsruher Zeitung schreiben werde, in dem er dann die Prefszustände in Baden-Baden ausführlich schildern würde.

Ich hatte mit meinem Besuche bei Bülow die Angelegenheit nur noch verschlimmert. Kaum war ich zu Hause, da brachte mir ein Bote bereits den zweiten Artikel Bülows, der „Prefs-Zensur" überschrieben war. In meiner Angst ging ich zu Frau Laussat, die damals mit ihrem Freunde und späteren Gatten Karl Hildebrand in Baden weilte. Dieser vortrefflichen Frau, die mit Bülow die schwerste Zeit seines Lebens durchlebte hatte, gelang es, Bülow zu bewegen, das Beleidigende aus seiner Arbeit zu streichen.

Am Abend dieses denkwürdigen Tages fuhren wir nach dem alten Schlofs; und als wir da oben in dem Burghof standen, meinte Bülow: ich möchte den gestrigen Abend, und alles was er gesagt und geschrieben habe — vergessen.

Später schickte er mir dann das Bild mit einem Grufs vom Grafen „Almaviva!" Er wollte damit jede peinliche Erinnerung auslöschen. — —

Der folgende offene Brief wurde uns vor längerer Zeit mit der Bitte um Veröffentlichung zugesandt.

Sehr geehrte Redaktion,

„Ihre Anfrage, was es mit dem kürzlich erschienenen Buche von H. Reimann auf sich habe, das sich ‚Hans von Bülow, sein Leben und sein Wirken, erster Teil einer unvollendet gebliebenen Biographie des Künstlers' nennt, und wie es möglich sei, daß ein derartiges Werk ohne meine Teilnahme und Hinzuziehung des enormen unveröffentlichten Materials, das ich besitze, erscheinen konnte, ist nur durch die Gegenfrage zu beantworten: Was ist auf diesem Gebiete in unserer Zeit leichtfertiger Büchermacherei überhaupt nicht möglich? Um meine Stellungnahme zu dem genannten Buche zu präzisieren, bedürfte es nicht eines Briefes, sondern einer Broschüre. Denn es bildet ein typisches Beispiel dafür, was im Vertrauen auf den Zeitmangel des modernen Durchschnittslesers und die dadurch gewohnheitsmäßig gewordene Oberflächlichkeit der Eindrücke gesagt werden kann.

Es versteht sich von selbst, daß bei Abfassung einer Biographie, die Anspruch erhebt auf wissenschaftlichen Wert, alle vorhandenen Quellen, also auch die gedruckten, herangezogen werden müssen. Sich aber so ausschließlich und so ausgiebig der gedruckten Vorlage zu bedienen, wie es Herr Reimann getan hat, nämlich in der Weise, daß in seinem das Leben Bülows bis zum 21. Lebensjahr schildernden Bande nur zu finden ist, was er von meinem ersten Briefbande direkt und indirekt abgeschrieben hat — das ist ein Verfahren, welches genauer zu charakterisieren ich andern überlassen muß, da die Sache mich zu nahe angeht. Gestatten Sie mir daher, in Ziffern zu Ihnen zu sprechen. Die ersten 61 von den 296 Seiten des Buches beschäftigen sich mit Bülows Vorfahren und Eltern, und zwar mit einer Vorliebe für Heraldik und einem Breittreten des Ahnen- und Familienmoments, die für jeden mit des Künstlers Ansichten hierüber Vertrauten einen Beigeschmack von Komik haben. Schon in diesen einleitenden Kapiteln, die sich auf das ‚Familienbuch derer von Bülow' (1858) stützen, finden sich entlehnte Stellen aus meinem Briefbande 1, ohne daß dieser Quelle dort Erwähnung geschähe; dies geschieht nur durch eine auf S. 8 befindliche Fußnote, die auf die Briefe hinweist. Daß dieselben durch die Art der Herausgabe zu einem einheitlich geformten Lebensbild gefügt sind, dessen einzelne auch nicht briefliche Teile Herr Reimann ausbeutet, ist nirgends ausgesprochen. Überhaupt ist der Punkt der Quellenangabe in diesem Buche ein interessantes Studium für sich. Als ein mit den Gesetzesparagraphen vertrauter Mann weiß Herr Reimann, daß völliges Verschweigen der Quellen gefährlich wäre; so schiebt er denn recht häufig seine Note: ‚B. Br. S.', als Theaterkulisse vor — seltsamerweise aber pflegt sie bei den wichtigsten, viele Seiten des Buches füllenden Entlehnungen zu fehlen. Ab S. 61, Beginn der Biographie, bis zum Schluß S. 296, also im Verlaufe von 235 Seiten gibt es eigner Reimannscher Abfassung über Bülow 12 Seiten, über Wagner 30 Seiten, über Liszt 1 Seite, über die 48er politische Bewegung 7 Seiten.

Wie weit die Exkurse über Wagner oder gar die Revolution von 1848 Originalarbeit sind und zum Thema gehören, mögen andre beurteilen.[1]) Akzeptieren wir sie, so macht das zusammen 50 Seiten eigner Arbeit. Die übrigen 184 Seiten verteilen sich so, daß 72 davon wörtlich aus ‚Bülows Briefen I' und 112 Seiten indirekt daraus abgedruckt sind, d. h. indem die Ich-Form des Erzählers Bülow sich in die Er-Form des Erzählers Reimann verwandelt, oft unter Beibehaltung des Bülowschen Wortlauts, noch öfter aber mit willkürlichen Umstellungen.

Da diese Mitteilungen ohne Belege wie ‚Räubergeschichten'[2]) klingen, bleibt mir nur übrig, sehr geehrter Herr Redakteur, zu bitten, sie nachzuprüfen. Wollen Sie, ‚nach echter, aber guter gründlicher Philologenart' — wie Herr Reimann (S. 34) sagt — ‚die Objekte miteinander vergleichen' und von den dabei gewonnenen Eindrücken den Gebrauch machen, der Ihnen gut dünkt.

Für Ihr Interesse an der Angelegenheit dankend, begrüßt Sie in ausgezeichneter Hochachtung. Marie v. Bülow."

[1]) Inzwischen stellte Herr Professor Carl Krebs in der Zeitschrift „Der Tag" No. 46 vom 24. Februar 1909 fest, daß auch die Exkurse nicht eigne Arbeit seien, so z. B. die Seiten 76—80 über Wagner aus „Glasenapps Wagner-Biographie" „entlehnt" seien.

[2]) Vergleiche den Aufsatz „Zu Ernst Reimanns Bülow-Biographie" von Louise Pohl (S. 127). Die Red.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 18. April. — Elektra von *R. Strauſs* wurde vom 15. Februar an bis heute 15mal gegeben, war aber allermeist nicht ausverkauft. Es gab daher auch zu denken, dafs das schlichte Singspiel Joseph in Ägypten, als es jetzt wieder auf dei Bühne unseres Opernhauses erschien, mit stürmischem Beifall begrüfst wurde. Viel

trug dazu ja die Freude des Wiedersehens nach 22 Jahren bei, aber der Hauptgrund des herzlichen Empfanges war doch das Wiedergewinnen einer Oper mit so gemütvoller Handlung und lieblicher Musik. Die Sehnsucht nach einfachen Bühnenwerken beginnt wach zu werden. Das freilich wage ich noch nicht zu hoffen, dafs wir die Bajazzi und Butterflies, die Manon und Mignon schon bald los werden. — *Méhul* erfreute sich seitens der Berliner Oper von jeher eifriger Pflege. Man gab hier von ihm 1803 gleich vier Werke, die Singspiele „Je toller, je besser“ und „Der Schatzgräber“, das Schauspiel mit Gesang „Helene“ und die Buffooper „Der Tollkopf“, 1808 „Uthal“ (ohne Violinen im Orchester), 1811 „Joseph in Ägypten“, 1812 „Den blinden Bettler von Toledo“, 1815 „Stratonice“ (nur einmal), 1816 „Ariodant“ (nur einmal), 1825 „Euphrosine“ (nur einmal), 1839 „Einen Tag der Abenteuer“. — Die Oper Joseph nun ist eigentlich gar nicht so hervorragend. Um ihrer selbst willen allein wurde sie ja auch nicht so freudig begrüfst. Sie ist jetzt stilistisch verbessert. Man kann aber verschiedener Meinung darüber sein, ob es tatsächlich eine Verbesserung gewesen ist, dafs man ihr Rezitative gab. In Paris hörte ich einmal den Freischütz mit den Berliozschen Rezitativen. Sie sind wirklich feinfühlig gefafst und verbinden sich der Weberschen Musik recht gut. Dennoch möchte ich sie nicht bei uns eingeführt sehen. So auch sind mir die durchaus gelungenen Rezitative *Max Zengers* zu *Méhuls* Oper nicht willkommen. Obgleich so geschickt abgefafst, dafs man nicht merkt, wann Méhul aufhört und Zenger anfängt, bringen sie doch ein fremdes Element in das Werk, das ich gern in seiner Naivität und in seiner Eigenart geniefse, selbst wenn diese unvollkommen ist. Bezüglich der alten Opern gilt für mich das Wort: „Sint ut sunt!“ doch ohne die Forderung: „aut non sint!“ Es ist auch noch in Betracht zu ziehen, dafs der gesungene Dialog weit mehr Zeit gebraucht, als der gesprochene, wodurch Arien und Chöre ungebührlich weit auseinander gezogen werden. Das ruft ein Gefühl der Länge — um nicht zu sagen Langeweile — wach. Mit Fräulein *Hempel* und den Herren *Kraus* und *Hoffmann* waren die Hauptrollen der Oper bei uns gut besetzt. Die Inszenierung erschien recht reich und charakteristisch.

An denselben Abend wurde in der Komischen Oper ebenfalls eine ältere Oper, die hier ganz unbekannt geblieben war, unter grofsem Beifall gegeben, das zweiaktige Werk *Ad. Adams:* „Der Toreador“. Leider ist das Textbuch nicht harmlos, sondern gehört zu den Vorläufern der französischen Unsittenstücke. Ein Toreador ist invalide geworden. Sein junges Weib hängt sich daher an einen frischen Flötisten. Als er dahinter kommt, wird unter den Eheleuten abgemacht, dafs er mit seinen früheren Schönen schäkern darf, sie aber ihren Flötenbläser beibehalten kann. „Volenti non fit injuria“, das gibt der Sache ein milderes Gepräge. Mit anmutiger, leichter Musik hat der Postillonkomponist die Oper ausgestattet. Behende ist das Orchester, zierlich sind die Gesänge. Es kommen auch die Variationen zu dem, fälschlich Mozart zugeschriebenen Thema: „Ah, te dirai-je, maman“ in diesem Toreador vor, sowie die Cachucha, die bei uns mit dem Texte „G'rad' aus dem Wirtshaus“ bekannt ist. Auch dies Werk wurde, ein Zeichen der Umkehr des Zeitgeschmacks, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Als Seltsamkeit will ich doch noch bemerken, dafs vor einigen Tagen im Neuen Königlichen Operntheater eine Sängerin des Dortmunder Theaters die Salome sang, und dafs — was ein noch gröfseres Zeichen von Anspruchslosigkeit ist — Rich. Straufs eine Aufführung des Werkes mit einem Orchester von 48 Mann gestattete.

Die Singakademie führte ein neues Werk ihres Direktors *Georg Schumann* auf, das Oratorium Ruth. Hätte er sich an dem lieblichen Idyll genügen lassen, das uns die Bibel überliefert, es wäre für die Einheitlichkeit und Innerlichkeit des Werkes besser gewesen. Und wenn er anderes dazu nahm — das war sogar zur Vermeidung der Einförmigkeit erwünscht — so durfte dasd doch nicht ganz andern Charakters sein. Es ist dadurch etwas Opernhaftes in das Werk gekommen, das der Komponist selbst nicht Oratorium nennt, dem man aber nicht füglich eine andere Bezeichnung geben kann. Die Soli und das Orchester sind zu merklich von Wagners Weise beeinflufst und bilden den weniger gelungenen Teil der Neuheit. Hervorragend sind jedoch die Chöre. Da ist Klangschönheit, Ausdruckskraft und Formgewandtheit vereinigt, so dafs tiefe Wirkung dadurch erzielt wird. — Noch ein anderes, ähnliches Werk, ebenfalls für Soli, Chor und Orchester geschrieben, trat an die Öffentlichkeit und wurde ebenfalls von seinem Autor mit dem eigenen Vereine, hier der Musikalischen Gesellschaft, vorgeführt. *Eduard Levy* nennt sein unklares, bombastisches Gedicht „An die Allmacht“ und hat so wenig Geschmack, das Werk als Messe zu bezeichnen. Ja, er scheut sich nicht, in den einzelnen Teilen seines pantheistischen Textes den kirchlichen Mefstext nachzuahmen und sein Gloria, Credo und Sanctus auf die „geheimnisvolle Macht, die Allmutter der blühenden Natur“ zu beziehen. Die Musik färbt von überall her ab und ist streckenweise ganz unbeholfen, daher wirkt sie bald ermüdend. — Die Gesellschaft der Musikfreunde führte unter *Oskar Frieds* Leitung mit dem *Stern*schen Gesangvereine und dem Philharmonischen Orchester zunächst Haydns fast unbekannte Trauersinfonie in e-moll auf, ein in die Tiefe gehendes Werk mit einem herrlichen Mittelsatze, dann die Neunte Sinfonie, in die der Dirigent noch nicht ganz hineingewachsen ist. Wir hören das grofse Werk übrigens zu häufig. Kürzlich führte es sogar ein Konservatorium mit seinen Instrumental- und Gesangschülern auf. Auch der letzte Sinfonieabend der Königlichen Kapelle brachte es, den — nebenbei gesagt — gleich den vorhergehenden nicht *Rich. Straufs*, sondern Herr *Laugs* aus Hagen dirigierte. — Den vielen Russen, die sich uns als Tonsetzer, Orchesterleiter und Virtuosen vorstellten, gesellte sich auch *Serge Wassilenko* aus Moskau und machte uns mit mehreren seiner Werke bekannt, mit einer Sinfonie g-moll Op. 10, zwei sinfonischen Dichtungen (Der Garten des Todes und Der Flug der Hexen), sowie mit einigen, vom Orchester begleiteten Liedern. Er hatte das Orchester bis auf acht Kontrabässe verstärkt. Das machte aber seine Sachen nicht wirksamer. Es ist in seiner Musik nichts von dem Überschwang und nichts von der Sentimentalität zu finden, die seinen Landsleuten so oft eigen ist. Sie ist vornehm, weil sie in edler Form und in unauffälligem Gewande auftritt, aber sie interessiert nicht, weil sie nichts Eigenes sagt und ihre kurzen Phrasen nicht durch den Segen der Phantasie zu befruchten, nicht durch kluge Verarbeitung ansprechend zu gestalten weifs. — Die sechs französischen Kammermusik-Abende

sind vorüber. Aber von den letzten kann ich nichts berichten, da sie des schwachen Besuchs wegen in Botschafterhôtels verlegt wurden, wohin ich keine Einladung bekam. Man hatte die französische Kammermusik wohl zu hoch bewertet, auch ihre Literatur für reichhaltiger geschätzt, als man den Konzertzyklus beschlofs, der nur mäfsige künstlerische Ausbeute ergab.

Unter den Neuerscheinungen trat der Geiger *A. Schmuller* und der Pianist *B. Eisner* am meisten hervor. Beide stellten sich gleich in die erste Reihe der Vertreter ihres Instruments. Und als das Mitglied des Philharmonischen Orchesters *Jan Gesterkamp* eines Abends aus den Reihen seiner Kunstgenossen hervortrat und Konzerte von Mozart und Brahms vortrug, da erkannte man in ihm einen Geiger, der mehr als mancher andere die Berechtigung hätte, konzertierend umherzureisen.

Wenig behagte uns hier der Konzertgesang des berühmten Münchener Tenoristen *Heinr. Knote.* Er hat ein klangreiches, grofses, gut geschultes Tonmaterial und singt mit grofser Freudigkeit — gab er doch, (wie man mir sagte, der ich am Schlusse des Konzertes den Saal verliefs) nachdem er schon ein halbes Dutzend Lieder wiederholt hatte, noch „Am stillen Herd", „Winterstürme wichen" und die Lohengrinerzählung zu! — aber er hat kein Legato, keine feinen dynamischen Abstufungen, keinen beseelten Ausdruck. So läfst er mich recht kühl. — *Grete Forst* gilt in Wien als eine namhafte Sängerin. In ihrem hiesigen Konzerte klang die Stimme scharf und unfest, auch fehlten ihr die Mitteltöne. Die Stelle des beweglichen Ausdrucks nahm behende Fertigkeit ein. — *Ida Isori*, eine Primadonna aus Florenz, mufs keine hohe Meinung von unserm Kunstgeschmack gehabt haben, sonst hätte sie uns mit einer gebrochenen, ungenügend gebildeten Stimme und mit allerhand Unmanieren nicht behelligt. — *Marcella Sembrich* und *Ernestine Schumann-Heink* boten in ihren Konzerten klangschönen und kunstgebildeten Gesang. Rud. Fiege.

Hamburg, Anfang April. Aus der überreichen Fülle unserer auch jetzt noch im Zenith stehenden Konzertsaison gedenke ich zunächst nur der Neuerscheinungen, die in den letzten sechs Wochen die Teilnahme in Anspruch nahmen. An der Spitze der Uraufführungen steht J. B. Försters umfangreiche c moll-Sinfonie die in einem populären Sinfonie-Konzert unter José *Eibenschütz* in vorzüglicher Weise vorgeführt wurde. Der Komponist hat dies sein neuestes Musenkind der „freien und Hansestadt Hamburg zugeeignet" als Erinnerung an die in ihr vor der Übersiedelung nach Prag verlebten Jahre. Das Werk stellt sich gewissermafsen als eine Lebensgeschichte dar. Fast könnte man ihm das Motto voraufstellen „durch Nacht zum Licht", denn aus dem mysteriösen Dunkel, das den ersten Satz beherrscht, entwickelt sich das Ganze zu einem gewaltigen Finale, das in dem reinen Gottesglauben, verbildlicht durch den Klang der Orgel, am Schlufs seine Höhe und Weihe empfängt. Ein schaffender Künstler der das gesamte Rüstzeug beherrscht, tritt uns hier in gefestigter Individualität entgegen. Er gedenkt im Adagio, Satz III, des liebevoll von ihm verehrten Bruckner und schlägt in demselben einen Herzenston an, der aus der warmen Brust eines Dichters quillt, der im Leben der Wirrsal viel erfahren. Der objektiv dem Werke Gegenüberstehende mufs von dieser Musik ergriffen sein. Ohne weiter hier auf Einzelheiten einzugehen, sei darauf hingewiesen, dafs die Instrumentation überall dem Wesen der Motive entspricht und sich in klangreicher, aber keineswegs effektuierender Weise entfaltet. Vielleicht wäre im Finale dennoch hie und da eine Retouche vorzunehmen. Die Aufnahme der Premiere war eine überaus günstige. — Der Cäcilien-Verein (Prof. *Spengel*) brachte am 15. März, der Altonaer Aufführung von 1906 folgend, das in Dichtung und Musik grofszügig konzipierte Mysterium „Totentanz" von Felix Woyrsch, unter solistischer Mitwirkung von Frau *Cahnbley-Hinken*, Frl. *G. Meisner*, Herren *R. Batz*, *R. Moest* und *R. Schmid*, künstlerisch abgerundet zu Gehör und erwarb sich damit grofses Verdienst. Das drei Stunden in Anspruch nehmende Werk behandelt das Mysteriöse des Todes in der Vorstellung des Menschen und ist dichterisch und kompositorisch um so mehr gelungen, als es nicht nur betrachtend, sondern in geschichtlicher Auffassung durchgeführt wird. Das alte Babylon, die Landsknechtszeit und die Gegenwart, Unglaube und Glaube, brutale und gefühlsvollere Lebensauffassung geben sich in dieser Entwicklungsreihe kund. Das Menschentum findet hier seinen Höhepunkt in dem Streben nach Erfüllung des göttlichen Gebots: Arbeit zum Ruhme des Höchsten, dem allein Wahrheit innewohnt, und vor dem der Tod seine Kraft verliert, denn es gilt das Wort der Schrift „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?" Die unmittelbar der vom Komponisten verfafsten Dichtung folgende Tonsprache gipfelt auch in dieser neuen Schöpfung wieder in den charakteristischen Chorsätzen, und die Ausführung dieser war es zumeist, die den Erfolg unter Spengels umsichtiger Leitung herbeiführte. — Im letzten Neglia-Konzert erschien ein neues Orchesterwerk von Joseph Suk (dem zweiten Geiger des Böhmischen Streichquartetts), eine „Asrael" benannte Sinfonie. Bei aller Verehrung für den Komponisten, der des Schätzenswerten soviel dargeboten konnte man sich für die entschieden auf programmatischem Untergrund stehende einzig und allein durch äufseren Klangeffekt und ausgeklügelte Harmonik wirkende Tondichtung nicht erwärmen. Suk geht hier entschieden auf der Regerschen Heerstrafse. Allenfalls könnte das Adagio, Satz III, einige Sympathie erwecken. Neglia war mit Wärme für den „Asraël" eingetreten, was man bei der sonst so vorsichtigen Wahl des impulsiven Dirigenten nicht verstehen kann. — Premieren auf dem Gebiete der Kammermusik gab es ebenfalls manche. Im letzten Konzert des Herrn *Kopecky* erschien Herr *Max Felix Bruch*, Sohn des bekannten Komponisten, als Mitwirkender bei der Neuheit „Vier Stücke für Klarinette, Bratsche und Klavier" seines Vaters, die zurzeit noch Manuskript sind. Diese Kompositionen bei deren Ausführung Herr Bruch sich als vortrefflicher Klarinettist bewährte, erwarben sich reiche wohlverdiente Anerkennung. Sie sind melodisch anziehend, harmonisch klar und in der Form durchaus zugänglich. — Die letzte Kammermusik-Aufführung der Philharmonischen Gesellschaft, in der *Ernst von Dohnanyi* mitwirkte, brachte dessen Klavierquintett Op. 1 c moll, ein Werk, das die Jugendfrische und Natürlichkeit eines Nachschaffenden in das günstigste Licht stellt. Am besten gelungen ist der erste Satz. — Den Reger-Freunden wurde im dritten Bignell-Konzert Gelegenheit, Regers Op. 102 Trio e moll für Klavier, Violine und Cello, eine Kombinationsmusik allererster Sorte, auf sich wirken zu lassen. Ein wesentlicher Teil des Enthusiasmus fällt auf die Wiedergabe der Interpreten: Frau *Kwast-Hodapp*, die Herren Konzertmeister *Bignell* und *M. Eisenberg.*

Von hervorragenden Sängerinnen und Virtuosen, den sogenannten Stars, die in letzter Zeit vielfach auftraten, nenne ich Frau *Marcella Sembrich*, Frau *Schumann-Heink*, Frau *Julia Culp*, Frl. *Elena Gerhardt*, Frau *Kwast-Hodapp*, die Herren *Lamond*, *Busoni*, Prof. *H. Marteau* und *Franz v. Vecsey;* ferner *Arthur Schnabel*, Prof. *Nin* und *Joan Manèn*, Frau Sembrich und Frl. Gerhardt konzertierten leider vor fast leerem Saal, wogegen Frau Schumann in ihrem Konzert am 31. März vor vollem Hause ihre überreiche, einzig bleibende Kunst vor einer begeisterten Menge entfaltete. Sie, die wahre Priesterin Apolls, hatte für diesen Abschiedsabend Entlehnungen aus Dramen von Wagner, Saint-Saëns und Meyerbeer gewählt und erinnerte damit an die glanzvolle Zeit ihrer von innen heraus belebten dramatischen Darstellung und Gesangsweise. Die selten schöne, in allen Lagen ausgiebige Stimme hat trotz der enormen physischen Anstrengungen, dank der vorsichtigen Behandlung derselben, nicht das geringste eingebüfst. Die Begeisterung der Hörer äufserte sich in frenetischen Kundgebungen und in Ovationen. Von allen Klavier-Virtuosen, die in dieser Saison erschienen, gebührt Busoni das erste Wort. An Stelle des früheren Tastenschlägers ist nun ein vollständig ausgereifter Künstler getreten, der das Ideale in der ihn erfüllenden Kunst beherrscht. Unvergleichliches gab Busoni in seinen Bach-Choralvorspielen, der c moll-Sonate Op. 111 von Beethoven, den 24 Präludien von Chopin, der Lisztschen h moll Sonate usw. Prof. Emil Krause.

— Professor Dr. *Wilibald Nagels* „Studien zur Geschichte der Meistersänger" sind in Buchform bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen. Nicht nur der Musiker, noch mehr der Kulturhistoriker und der Lehrer der deutschen Literatur werden gern nach ihnen greifen. Bibliotheken höherer Lehranstalten seien besonders auf die neue Erscheinung aufmerksam gemacht. Das Buch, aus dem in der heutigen Nummer dieser Blätter ein Abschnitt abgedruckt ist, kostet 3 M.

— Der „Berliner Tonkünstler-Verein" versendet soeben den von dem Vorsitzenden *Adolf Göttmann* verfaßten Bericht über das 64. Vereinsjahr. Wir entnehmen demselben, daß in dem abgelaufenen Jahre 10 Vortragsabende, 4 Abonnementskonzerte, 4 musikwissenschaftliche und 2 pädagogische Abende stattgefunden. Allein im Laufe der Vortragsabende kamen 20 Manuskript-Werke und 102 Erstaufführungen gedruckter neuer Werke von 19 Komponisten und 2 Komponistinnen unter Mitwirkung von 35 Künstlern, 22 Künstlerinnen und eines gemischten Chores zu Gehör. Seine große Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und dieselbe seit dem 1. November vorigen Jahres zur Volksbibliothek erweitert. Die Einrichtung einer Stunden- und einer Konzertvermittelung haben bereits ebensolche reiche Früchte getragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse und Unterstützungs- und Darlehnskasse. Das Gesamtvermögen des Vereins betrug am Ende vorigen Jahres nahezu 75 000 M. Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug 9 Ehrenmitglieder, 525 ordentliche und 47 außerordentliche, insgesamt also 581 Mitglieder.

— Der Evangelische Sängerbund (Vorsitzender Pastor *Keeser* in Düsseldorf) veröffentlicht jedes Jahr behufs Erlangung guter Lieder ein Preisausschreiben für Komponisten. Auch in diesem Jahre sind drei Preise angesetzt worden. Das Ergebnis des Wettbewerbs wird in dem Bundesorgan, „Singet dem Herrn!", und andern Zeitschriften bekannt gemacht. Textbücher, welche die zur Komposition ausgewählten Gedichte enthalten, sind mit den Bestimmungen der Gesangkommission gegen Einsendung von 30 Pf. in Briefmarken zu beziehen durch den Bundessekretär *W. Kniepkamp* in Elberfeld, Zimmerstraße 38.

— Gotha. Der Musikverein veranstaltete unter Herrn Hofkapellmeister *Lorenz* anfeuernder Leitung am Karfreitag eine prächtige Aufführung von Piernés Kinderkreuzzug. Die 300 mitwirkenden Kinder waren durch Herrn Lehrer *Thalheim* — unterstützt durch Herrn Lehrer *Deckmann* — vorzüglich eingeübt. Das Orchester — die verstärkte Hofkapelle — leistete Vorzügliches, ebenso der Chor, nicht ganz ebenbürtig waren die Sololeistungen. Das Werk bietet sehr schöne Einzelheiten, vermag aber als Ganzes doch keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Dazu ist die textliche Vorlage zu unglücklich und die Musik zu wenig originell. Durch den großen Apparat — Kinderchor, gemischten Chor, Frauen-, Männerchor-, Soloquartett aus der Höhe, eine Solostimme aus der Höhe, Kinderstimmen hinter der Szene, vier Einzelstimmen, ein Orchester mit reicher Verwendung von Soloinstrumenten täuscht der Komponist über die Armut der Erfindung, die sich merkwürdigerweise — merkwürdig bei einem Franzosen — im Rhythmus am meisten kund gibt, hinweg. Immerhin ist das Werk ein interessanter Versuch, für das Oratorium neue Formen zu finden. Nur hüte sich der Deutsche, es in seinem bekannten Auslandsdusel zu überschätzen.

— Am Sonnabend den 17. April und am Sonntag den 18. April führte die Liedertafel (Leitung: Prof. *Rabich*) Haydns Schöpfung auf, das zweite Mal als Volksaufführung. Aus naheliegenden Gründen können wir über die Aufführung nicht berichten, doch dürfen wir erwähnen, daß die Tageszeitungen voll überschwenglichen Lobes sind. Es stand ein vorzüglicher Chor und ein gutes Orchester zur Verfügung. Kammersängerin *vom Scheidt*, Kammersänger *Strathmann*, beide aus Weimar, und Kammersänger *Wolff* aus Gotha waren vorzügliche Vertreter ihrer Partien!

— Am 3. Wettstreit deutscher Männergesangvereine (Kaiser-Wettsingen), welches am 20., 21. und 22. Mai in Frankfurt a. M. stattfindet, nehmen 35 Vereine teil. Mit den meisten Sängern (288) tritt der Berliner Lehrergesangverein, der Sieger im zweiten Wettstreit, auf den Plan; mit der kleinsten Sängerzahl wagen den Kampf der Erfurter Männergesangverein (127 Mann), die Konkordia Karlsruhe (131 Mann) und die Kreuznacher Liedertafel (131 Mitglieder). Der Sieger im ersten Wettstreit, der Kölner Männergesangverein, stellt 233 Sänger. Das Preisrichteramt versehen 10 angesehene deutsche Musiker: Schuch, Georg Schumann, Siegfried Ochs, Schweickerath, Sitt u. a. Die Liedauswahl bietet wenig Interessantes. Die meisten Vereine haben alte bekannte Schlager gewählt. Diese von erstrangigen Vereinen zu hören, kann allerdings zum großen Genuß werden. In Lützows wilder Jagd haben die Berliner ein famoses Effektstück gewählt.

— *Karl Bleyle*, der sich bereits mit der Vertonung Nietzschescher Dichtungen einen Namen gemacht hat, ließ soeben bei Fr. Kistner in Leipzig ein neues Chorwerk erscheinen, betitelt: „Mignons Beisetzung" (aus Wilhelm Meisters Lehrjahre) von Goethe.

— Eine Chornovität (für achtstimmigen gemischten Chor, Kinderchor, Soli und Orchester) „Eine Lebensmesse" (Dichtung von R. Dehmel), komponiert von *Jan van Gilse* erschien soeben bei Fr. Kistner in Leipzig.

— *Julius Hey*, der bekannte Gesanglehrer, einst Mitarbeiter Richard Wagners, ist in München, wo er seit einigen Jahren lebte, am 22. April d. J. gestorben.

— *Heinrich Conried* starb in Meran im 54. Lebensjahre. Seine Glanzzeit durchlebte er als Leiter der Metropolitan-Opera in New York. Die Aufführung von Wagners Parsifal ohne Einwilligung der Erben des Schöpfers ist noch in frischerer Erinnerung als seine großen Verdienste um die Wagnerschen Werke in Amerika.

Besprechungen.

Schotte, Karl, Aus Kindertagen. Kindergedichte aus „Ringelreihen" von *Albert Sergel*. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Fr. Vieweg.

Ganz reizende, dem Kindergemüt abgelauschte Texte sind es, die *Albert Sergel* in seinem „Ringelreihen" geschaffen hat. Ein herzhaft frischer Zug weht durch die harmlosen Poesien, die bei

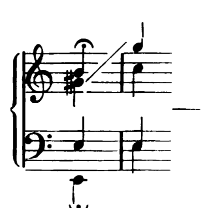
aller Natürlichkeit und einem oft burschikos freien Ton doch stets die ästhetische Grenze wahren und sich so recht für einen geschickten Musiker von warmem Empfinden und natürlicher Ausdrucksweise zur Vertonung eignen. *Karl Schotte* besitzt diese Eigenschaften in reichem Maß. Seine Musik ist frisch und mit naivem Erfindungs- und Anschaungsvermögen an die liebenswürdigen Texte geschaffen. Wie der Dichter, so verschmäht auch er als Komponist es nicht, sich in einfacher, leicht zugänglicher, aber sehr sympathischer Weise in Tönen auszusprechen. Seine musikalischen Gebilde sind flott und temperamentvoll, aber durchaus nicht etwa unbedeutend. Im Gegenteil, wo irgend der textliche Vorwurf es zuließ, hat Schotte sich mit liebevoller Gründlichkeit der musikalischen Ausmalung der Klavierbegleitung angenommen, der er oft charakteristisch-feine Aufgaben zuweist. Gänzlich frei ist das Werk von allen modernen Auswüchsen der Unnatur; die Singstimme ist natürlich und immer wirkungsvoll behandelt. Das allerliebste Werkchen verdient, besonders auch in Kreisen der Berufssänger, allseitige Beachtung. Emil Liepe.

Mozart. Kompositionen des achtjährigen Mozart. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. *Georg Schünemann.* Durchgesehene, verbesserte Auflage. Leipzip, Breitkopf & Härtel.

„Wer möchte beim Spielen dieser Stücke noch an einen Knaben als Komponisten derselben denken?“ muß man mit dem Herausgeber fragen. Alle zeigen eine verblüffende Sicherheit in Anwendung der musikalischen Formen und eine ausdrucksvolle Melodienbildung. Es ist ein absonderlicher Genuß, die interessanten Stücke durchzuspielen, die reifere klavierspielende Jugend wird sie besonders lieb gewinnen. Die kritischen Anmerkungen des Herausgebers sind sachgemäß. E. R.

Vollmar, Heinrich, Dr. theol., katholischer Feldpropst der Armee, Titularbischof von Pergamon, Cantilenae sacrae. Eine Sammlung kurzer lateinischer Gesänge, alter und neuer, in leichtester Weise für vierstimmigen Männerchor bearbeitet und zunächst für den Militärgottesdienst bestimmt. Berlin 1907, Druck und Verlag der Germania.

An den Arbeiten in der römischen Kirche zur Wiederherstellung des gregorianischen Gesanges war durch Forschungen nach alten Melodien (zumal im Domarchive zu Trier) auch der Verfasser des vorliegenden Büchleins beteiligt. Dieses selbst hat etwas von dem konservativen Geist abbekommen, der jene Arbeiten beseelt; man möchte von „Caecilianismus“ sprechen, wäre dieser Begriff genug bestimmt. Die letzte von den drei Abteilungen enthält nicht Mehrstimmiges, sondern einstimmige Choralgesänge, zumal vier Choralmessen. Eine Vorbemerkung verlangt von allen Noten gleichlange Dauer, ausgenommen den Umstand, daß die als länger bezeichneten Noten etwas mehr betont werden sollen und dann dadurch unwillkürlich auch um weniges verlängert werden. Abgesehen von dieser Abteilung sind die zwei ersten („Für die kirchliche Festzeit“ und „Das Jahr hindurch zu singen“) durch ältere und strengere Satzweise gekennzeichnet, obschon der Autor mit Recht auch vor einem starken unharmonischen Querstande nicht zurückscheut S. 36 beim Veni, Sancte Spiritus:



Eine besondere militärische Eigenart kommt um so weniger zur Geltung, als ja der „clangor militaris“ zu dem wenigen gehört, das Rom für seine Kirchenmusik ausdrücklich verwehrt. Dagegen fehlt neuere melodiösere Art, wie sie in sonstigen katholischen Gesangbüchern etwa durch liebliche Marienlieder von dem Münchener J. K. Aiblinger bekannt ist. Etwas anders geht H. Vollmar (der sich übrigens schon 1872 durch ein zu Trier erschienenes „Katholisches Gesangbuch für Männerchöre“ bekannt gemacht hat) in seinem mit den „Cantilenae“ ungefähr gleichzeitigen „Katholischen Militär-Gebet- und Gesangbuch“ vor (Berlin, Germania, auch mit jenen in einem Bande). Hier ist neuerer Melodik mehr nachgegeben, obwohl auch da wie dort vorwiegend Gesangbücher des 17. Jahrhunderts benutzt sind. Neben allbekannten Gesängen (unter denen „Hier liegt“ zweckmäßiger in vollständiger Reihe zu geben sein würde) findet sich auch ein oder die andere Marienweise von jener Art. Daneben aber z. B. (S. 104, No. 12) „O Schöpfer der Gestirne klar“, dessen Text vom heiligen Ambrosius stammt, „Melodie wahrscheinlich auch“; und (S. 168, No. 40) „Komm, heilger Geist“, Text und Melodie vom heiligen Gregor; und natürlich (S. 231, No. 69) „Mitten wir im Leben“, dessen Melodie seit dem 10. Jahrhundert immer dieselbe geblieben sei. Auch des Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg Weihelied an die Mutter Gottes mit Melodie aus dem 16. Jahrhundert findet sich hier (S. 207, No. 60).

Kehren wir zu den „Cantilenae“ zurück, so erfreut uns besonders der eigene Anteil des Autors an den Kompositionen. Das ungefähre halbe Dutzend seiner Beiträge (Nummern 5, 12, 28—30) zeichnet sich durch eine mannigfaltige, aber straffe Rhythmik aus. Sie sind in Dur, ausgenommen ein C Phrygisch (29 — im anderen Büchlein erscheint z. B. „Christus ist erstanden“ aus dem 12. Jahrhundert als E Phrygisch). Vielleicht reicht aber Vollmars Eigenarbeit noch weiter. Das „Pange lingua“ und „Tantum ergo“ erscheint erst (S. 43, No. 17) nach einer Melodie Palestrinas vierstimmig, sodann aber, abgesehen von der ganz alten Melodie (S. 75, No. 33), in einer wohl vom Verfasser komponierten, doch rhythmisch zurückhaltenden vierstimmigen Weise (S. 46, No. 18). — Von lebenden Komponisten altkirchlicher Richtung ist der Regensburger M. Haller vertreten.

Bei den Bemühungen des Werkchens nach Pflege der Tradition würde sich manche Erläuterung von Ungeläufigem lohnen, wie etwa (S. 77) der Name „VI. Psalmton“ und bei den Choralgesängen (S. 87 ff.) die Numerierung der „Antiphonen“. — Ein Orgelbüchlein ist als Ergänzung der „Cantilenae“ im gleichen Verlag erschienen.

Berlin-Halensee. Dr. Hans Schmidkunz.

Nagler, Franciscus, Op. 35, Fünf lyrische Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Leipzig. P. Pabst.

Die Lieder zeugen von guter Erfindungsgabe des Komponisten. Das erste, „Sehnsucht“ (Karl Stieler), mit seinen Synkopen, der eindrucksvollen Steigerung und dem hoffnungslosen Zurücksinken ist dem Inhalt des Textes sehr entsprechend. Auch die übrigen Lieder, unter denen noch „Blau liegt der See“ (T. Resa) und Heines „Gekommen ist der Mai“ besonders genannt seien, verdienen gesungen zu werden.

Henfsge, Edm., Geistliche Kompositionen, Op. 4: „Vater unser“, Duett für Sopran und Alt mit Orgel. Op. 5: Trauungsgesang für eine Singstimme mit Orgel. Liegnitz, H. Preiser.

Das „Vater unser“ ist eine schlichte Komposition, in der *Henfsge* von harmonischen Mitteln einen fast zu bescheidenen Gebrauch macht. Da, wo die beiden Stimmen sich vereinigen, gibt's viele Terzen- und Sextengänge. Ganz wirkungsvoll ist die Stelle: „und die Kraft und die Herrlichkeit“, schon etwas verbraucht die bei „in Ewigkeit“. — Op. 5 ist wieder einmal eine neue Vertonung von „Wo du hingehst“, zum Glück aber bei weitem nicht die schlechteste von den zahllosen, die wir besitzen. Es spricht viel Empfindung aus dem Opus, und die Stelle: „Der Herr tue mir dies und das“ ist von großer Eindringlichkeit; die Sextengänge gegen den Schluß hin hätte ich nicht ungern vermißt. Die Begleitung in beiden Kompositionen läßt ein rechtes Vertrautsein mit der Königin der Instrumente erkennen, und beide Werke, besonders aber der Trauungsgesang, werden sich unter den Mitgliedern unserer Kirchenchöre viel Freunde erwerben, um so mehr, da der Komponist hier ohne Prätention auftritt und eine schlichte Musik ohne nennenswerte Schwierigkeiten bietet. M. Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang. 1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Joseph Haydn als Vokalkomponist.

(Zum 100jährigen Todestage des Meisters.)

Von **Max Puttmann.**

II.

Wir wenden uns jetzt zu den Oratorien des Meisters, deren erstes, „Il ritorno di Tobia“, dem Jahre 1775 angehört. Haydn brachte das Werk in dem genannten Jahre in einer Akademie im Kärntnertortheater in Wien zum Besten der von Florian Gassmann begründeten Tonkünstler-Sozietät zur Uraufführung. Er hatte später die Absicht, auch der Sozietät als Mitglied beizutreten, jedoch verlangte man von ihm, er solle sich verpflichten, jederzeit auf Verlangen der Sozietät Kompositionsaufträge auszuführen, eine Zumutung, der Haydn natürlich nicht nachkam. „Bester Freund“, schreibt Haydn an den Sekretär der Sozietät im Jahre 1779, als sich die Verhandlungen über seine Aufnahme schon über ein Jahr lang hingezogen hatten, „ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beständig der Gefahr sollte ausgesetzt sein, cassiret zu werden. Die freien Künste und die so schöne Wissenschaft der Komposition dulden keine Handwerksfesseln. Frei muß das Gemüt und die Seele sein, wenn man denen Witwen dienen und sich Verdienste sammeln will“. Nichtsdestoweniger wollte er auch ferner, „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Witwen Piecen neu und unentgeltlich verfassen“. Erst im Jahre 1797 machte die Sozietät ihr Verschulden wieder gut. *Paul Wranitzky*, der National-Hoftheater-Orchesterdirektor, wie sein offizieller Titel lautete, der durch seinen „Oberon“ auch als Komponist in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, trat unterm 15. Februar 1793 der Sozietät bei und machte sich später als Sekretär um dieselbe sehr verdient. Es war ihm vor allem auch darum zu tun, das Haydn zugefügte Unrecht wieder gut zu machen, und so ruhte er nicht eher, als bis sein Antrag, Haydn nunmehr sogar als nichtzahlendes Mitglied aufzunehmen, zum Beschluß erhoben worden war. Haydn dankte der Sozietät für die ihm widerfahrene Auszeichnung dadurch, daß er ihr „Die sieben Worte Christi am Kreuze“, „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ zur immerwährenden freien Aufführung überließ, aber unter der Bedingung, „daß die erste Violine stets Herr Sekretär Wranitzky anführe“. (Sitzungsprotokoll der Sozietät vom 4. November 1799, mitgeteilt in der von Pohl aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Sozietät herausgegebenen Denkschrift.) Der Wert des Oratoriums, das wiederholt kleine Umarbeitungen erfahren hat, beruht hauptsächlich auf seinen Chören, unter denen wiederum der später hinzugefügte Sturmchor als erster zu nennen ist; die Singstimmen sowie das reich besetzte Orchester geben die Stimmung des Textes in eindrucksvollster Weise wieder. Die Rezitative und Arien tragen dagegen die Spuren ihrer Zeit und lassen die Rücksicht des Komponisten

auf das italienische Gesangsvirtuosentum erkennen. Der Erfolg des Oratoriums war ein großer, sowohl bei seiner ersten Aufführung, als auch bei allen späteren, und in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ wurde es allen studierenden Tonkünstlern als Beispiel empfohlen, „wie man eine im ganzen schön und bestimmt aufgefaßte musikalische Idee durch Reichtum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durchführen könne.“

Das Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ war ursprünglich ein Orchesterwerk, das erst später zu einem Oratorium umgearbeitet wurde. Schon in den 70er Jahren, also früher als in Frankreich, war Haydn in Spanien bekannt geworden. Der Dichter Thomas de Yriarte feierte ihn in einem Gedicht, der bekannte Komponist Luigi Boccherini erkannte neidlos seine Größe an, und der König Karl III. ließ unserm Meister, der ihm einige Musikalien übersandt hatte, durch seinen Wiener Legationssekretär eine mit Brillanten besetzte goldene Tabatière überreichen. So kam es, daß auch die Domherren in Cadix auf den Komponisten aufmerksam wurden und im Jahre 1785 eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze bei ihm bestellten. „Man pflegte damals“, so berichtet Haydn selbst in dem Vorbericht zu dem im Jahre 1801 bei Breitkopf & Härtel in Partitur erschienenen Oratorium, „alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nämlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Türen geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. Sowie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel kniend vor dem Altare nieder. Diese Pause mußte von der Musik ausgefüllt werden. Der Bischof betrat und verließ zum zweiten, dritten Male usw. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Komposition angemessen sein. Die Aufgabe, sieben Adagios, wovon jedes gegen 10 Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne die Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte. Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen, so, daß also das Oratorium ‚Die sieben Worte des Heilandes am Kreuze‘ jetzt zum ersten Male bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als ein vollständiges, und was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint ....“ Durch diesen Vorbericht wird nicht nur die gelegentlich anzutreffende Meinung, daß Michael Haydn „Die sieben Worte“ zu einem Oratorium umgearbeitet habe, widerlegt, sondern er gibt uns auch eine willkommene Aufklärung über den Inhalt des Werkes. Was Haydn veranlaßt hat, „Die sieben Worte“ zu einem Oratorium umzuarbeiten, darüber herrscht einiges Dunkel. Dies berichtet, daß Haydn auf seiner zweiten Rückreise von England in Passau einer Aufführung der „sieben Worte“, zu welchem Werke der dortige Hofkapellmeister Singstimmen hinzukomponiert hatte, beigewohnt und damit die Anregung zur Umarbeitung des Instrumentalwerkes zu einem Oratorium erhalten habe. Wer der Verfasser des Textes ist, hat ebenfalls nicht mit Sicherheit festgestellt werden können; bald wird der Text van Swieten, bald dem Domherrn von Passau, bald sogar dem Hofrat Friedberg in Salzburg zugeschrieben. Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung in D moll, die an das Einleitungs-Adagio der D dur-Sinfonie (Litolff No. 7, zweihändig), erinnert. Über die Worte des Herrn, die zunächst a cappella gesungen werden, werden dann im folgenden Betrachtungen angestellt. Unter den einzelnen Nummern ragt zunächst die dritte hervor. Dem Wort des Herrn: „Frau, hier siehe deinen Sohn ....“, folgt ein Grave in E dur für vier Solostimmen und Chor. Sehr schön ist u. a. die Stelle, wo der Solosopran die Worte singt: „Und die Qualen seines Leidens ....“, und die übrigen Solostimmen dann über dem verminderten Septimenakkord ihr „Weinend, seufzend“ rufen. Die vierte Nummer schließt mit einem sehr stimmungsvollen Orchestersatz; und dann ändert sich die Anlage des Ganzen, indem Haydn mit der fünften Nummer einen Erzähler (Tenor) einführt. Der Erzähler berichtet: „Jesus rufet: ach mich dürstet“, worauf der Chor mit einem ausgedehnten Satz seinem Schmerz darüber Ausdruck gibt, daß man dem Heiland Wein mit Galle gemischt gereicht habe, und der mit der bangen Frage schließt: „kann Grausamkeit noch weiter geh'n?, zu der das freundliche A dur mit der einschmeichelnden Geigenfigur freilich nicht so recht passen will. Jetzt folgt der sechste Ausspruch des Herrn wieder a cappella. Die hierzu gehörige Nummer in G moll, das später von dem freundlichen G dur abgelöst wird, ist der Stimmung leider sehr schlecht angepaßt und bleibt hinter allen andern Nummern des Werkes zurück. Denn wenn auch in der siebenten Nummer das freundliche Hauptthema in den Hörnern ebenfalls nicht so recht zu dem Text: „In deine Händ', o Herr, empfehl ich meinen Geist“, passen will, so steht diese Nummer doch inhaltlich immer noch über der sechsten. In dem Schlußsatz, dem „Terremoto“, ebenfalls mit Chor, schildert Haydn den Aufruhr der

Elemente durch Unisono, Chromatik und Schleifer und erinnert uns durch den Anfang an die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ von Gluck. Die Singstimmen sind meist homophon gehalten; es ist aber immerhin zu bewundern, wie glücklich Haydn den Chor in den vorhandenen Orchestersatz hineingeflochten hat. Zu diesem selbst hat Haydn alle gebräuchlichen Instrumente, außer Trompeten und Pauken, verwendet. Der Orchestersatz zwischen den Nummern 4 und 5 ist nur für Blasinstrumente geschrieben. Das Werk, das seinerzeit eine weite Verbreitung gefunden hat, enthält vieles, das es auch heute noch der Aufführung wert erscheinen läßt; schade, daß sich die beiden letzten Nummern nicht auf der Höhe der vorhergehenden halten.

Und nun zu der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, wenn es auch nicht möglich sein dürfte, über diese beiden Werke, die zu dem eisernen Bestand eines jeden Chorvereins zählen, noch etwas Neues zu sagen.

Es ist ohne Zweifel, daß Haydn durch die Aufführungen Händelscher Werke, denen er in England beiwohnte, die stärkste Anregung zu seinen beiden Oratorien empfing, und von England erhielt er ja auch die Texte, die ihm van Swieten übersetzte.

Die „Schöpfung“ (Text von Lindley nach Miltons „Verlorenes Paradies“) entstand in den Jahren 1795 bis 1798. „Ich war nie so fromm“, äußerte der Meister selbst, „als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Und Gott erhörte die Bitten unseres Meisters, und am 19. März 1799 konnte die „Schöpfung“ zur öffentlichen Uraufführung gelangen; nachdem man sich schon vorher im Palais Schwarzenberg an ihr erfreut hatte. Die glänzende Aufnahme, die das Werk des 67jährigen Meisters fand, ließ diesen den Entschluß fassen, noch ein zweites, ähnliches Werk in Angriff zu nehmen. Es entstanden die „Jahreszeiten“, zu denen wiederum van Swieten nach dem englischen Dichter J. Thomson den Text verfaßte, und die bereits am 24. April 1801 im Palais Schwarzenberg zum ersten Male aufgeführt wurden.

Haydn schuf mit diesen beiden Oratorien, trotz der Anregung durch Händel, ein ganz neues musikalisches Genre. Losgelöst von dem Strengkirchlichen, bieten diese Werke uns nicht die erhabene Tonsprache eines Bach, und ebenso suchen wir vergebens nach starken epischen und dramatischen Zügen, die die Werke eines Händel auszeichnen. Was uns aus ihnen entgegenklingt, das ist die Liebe zur herrlichen Natur und die innige Dankbarkeit gegen den allgütigen Schöpfer all' der uns umgebenden Herrlichkeiten. Dazu hat kaum ein anderer Komponist so wie Haydn in der Seele des Volkes zu lesen gewußt, und nicht zuletzt ist es der volkstümliche Zug in beiden Werken, der ihnen den hervorragenden Platz in der Gunst unseres Volkes errungen hat. Und nichts wird auch imstande sein, die beiden Werke je aus dem Herzen des Volkes zu verdrängen, trotz des ihnen nicht ganz mit Unrecht vorgeworfenen Mangels an Stilreinheit und der oft recht kleinlichen Tonmalereien. Diese nahmen auch Schiller gegen die „Schöpfung“ ein, die er einen „charakterlosen Mischmasch“ nannte; denn „die Musik darf nie Worte malen“, schrieb der Dichterfürst an Körner, „und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geiste der Poesie im ganzen folgen“.

Die beiden Oratorien, selbst schon nicht mehr der kirchlichen Tonkunst angehörend, führen uns zu den ausgesprochenen weltlichen Chorwerken Haydns.

Da wäre zunächst die Kantate zu erwähnen, die am Namensfest des Fürsten Nikolaus Esterházy im Jahre 1764 zur Aufführung kam; sie ist ein umfangreiches Werk, in dem, wie solches zu damaliger Zeit ja allgemein üblich war, die Tugenden des Brotherrn gepriesen werden. Der Chor mit Orchester „Der Sturm“ entstand in London über englischem Text und hatte „bei den Engländern“ vielen Erfolg. Die bei Breitkopf & Härtel und Peters erschienenen drei- und vierstimmigen Gesänge und Kanons enthalten manche Perle und auch manche Nummer, bei deren Komposition dem Meister der Schalk im Nacken gesessen hat. Es sei hier nur an die beiden Gellertschen Lieder „Abendlied an Gott“ und „Wider den Übermut“, an die „Beredsamkeit“ und an „Die Harmonie in der Ehe“ erinnert.

Die Kantaten für eine Solostimme mit Begleitung — der Name Kantate ist hier gleichbedeutend mit Konzertarie — sind zum größten Teil antiquiert; als die bedeutendste gilt die im Jahre 1789 komponierte „Arianna a Naxos“.

Haydns Bedeutung als Liederkomponist ist nur eine untergeordnete, und wie auf die Entwicklung der Oper, so ist der Meister auch auf die des einstimmigen Liedes ohne Einfluß geblieben. „Am merkwürdigsten dürfte aber erscheinen“, sagt Schmidt, „daß der ausgesprochen volkstümliche Zug seiner Begabung ihn nicht zum Liede drängte. Daß Haydn, der in seinen Instrumentalwerken so glücklich den Volkston zu treffen verstand“ — und doch auch nicht minder in seinen beiden Oratorien —, „ihn in seinen Liedern fast ausnahmslos vermissen läßt, ist nur ein Beweis mehr dafür, wie sehr die Entwicklung des musikalischen Liedes mit der Lieddichtung zusammenhängt, und daß sie (wie bei jeder Vokalform) nur auf der Grundlage des Wortes, nicht aber losgelöst von dieser sich vollziehen konnte.“ Das trifft gewiß zu; es kann aber Haydns so wenig einflußreiche Betätigung auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes nicht recht ent-

schuldigen. Denn als der Meister auf der Höhe seines Schaffens stand, da war auch der deutsche Dichterfrühling schon in seiner ganzen Pracht angebrochen, und man möchte daher mit Reichardt klagen, daß Mozart und Haydn einerseits unsere besten Dichter so wenig benutzt, andererseits das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben. Was besonders Haydn betrifft, so werden wir freilich seinem Mangel an literarischen Kenntnissen einiges zugute halten müssen und nicht vergessen dürfen, daß er in erster Linie doch immer Instrumentalkomponist blieb. Auch bei der Liedkomposition richtete er sein Hauptaugenmerk stets mehr auf das Instrumentale, und so sind denn seine Begleitungen, die in den Vor- und Zwischenspielen auch zu einiger Selbständigkeit gelangen, oft musikalisch bemerkenswerter als die Singstimmen. Neben der Stimme Reichardts finden sich auch noch andere, die Haydn als Liederkomponisten nicht unbedingt anerkennen wollen. „Niemand wird daran zweifeln", heißt es z. B. in Cramers „Magazin der Tonkunst" vom Jahre 1783, „daß Herr Haydn diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage."

Wir besitzen von unserm Meister eine Sammlung von 38 Liedern und eine ganze Anzahl einzeln erschienener, und daß auch hier ein Suchen nach musikalischen Perlen nicht ganz umsonst sein würde, beweisen schon allein „O süßer Ton" und das charakteristische „Lob der Faulheit". Auch das Liebeslied verdient es, hervorgehoben zu werden; dagegen wußte der Meister einem Text, wie in dem Gebet zu Gott, „Dir nah ich mich", nur wenig gerecht zu werden.

Mit der österreichischen Nationalhymne schuf sich aber auch der Liederkomponist Haydn im Herzen des Volkes ein unvergängliches Denkmal. Haydn war in England Zeuge gewesen, welchen gewaltigen Eindruck das „God save the king" auf das Volk hervorzubringen vermag, und seinem Wunsche, daß auch dem österreichischen Volke ein ähnlicher Nationalgesang geschenkt werden möchte, konnte das Staatsministerium gewiß nicht besser nachkommen, als daß es den Meister selbst mit der Komposition des von dem früheren Jesuitenpater Haschka gedichteten Liedes „Gott erhalte Franz den Kaiser" beauftragte. Übereifrige kroatische Volksliedforscher haben versucht, die Autorschaft der Melodie unserm Meister streitig zu machen, bis jetzt aber ohne Erfolg. Es ist bekannt, wie sehr das Lied dem Meister selbst ans Herz gewachsen war. Noch am 26. Mai 1809 spielte er es seinen Dienstboten vor; dann trat völlige Entkräftung bei ihm ein, und schon am 31. Mai, nachts 1 Uhr, schloß der Meister, einer der größten unter den Künstlern und zugleich einer der liebenswürdigsten Menschen, seine Augen für immer.

Die vorstehenden Zeilen sollten und konnten das gestellte Thema keineswegs erschöpfen; sollten sie aber auch nur die Anregung zu einer intensiveren Pflege auch der Vokalkompositionen Joseph Haydns gegeben haben, so wäre ihr Zweck erfüllt.

Die Meistersinger in der deutschen Kunst.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

(Schluß.)

Wer sich mit Wagners dramatischen Dichtungen eingehend befaßt, wird vom „Fliegenden Holländer" ab bei jeder derselben die Bemerkung machen können, daß er viele einzelne Züge früheren Werken der Litteratur entnommen hat. Es ist das geradezu ein Charakteristikum seines Schaffens. Gleichwohl wird man daraus keinen großen Vorwurf herleiten dürfen, da Wagners dichterische Absicht in erster Linie dahin ging, das, was nach seiner Meinung durch hervorragend begabte Vertreter das ganze Volk geschaffen, dem Volke wieder zugängig zu machen. So blieb er im Bannkreise seiner Stoffe gefangen und war vielfach von Situationen und Ausdrucksweise einzelner Vorgänger abhängig.[1] Die Änderungen, die er mit den Stoffen vornahm, erstrecken sich, wie schon betont, im wesentlichen immer darauf, zum letzten Urgrunde der Dinge und Erscheinungen zu gelangen, das rein menschliche Wesen seiner Geschöpfe zu erfassen und seinen Hörern zum Bewußtsein zu bringen. Auf die Meistersinger finden diese Bemerkungen selbstredend nur mit Einschränkungen Anwendung, sie beziehen sich vorwiegend auf die Dramen, deren Stoffe Wagner dem Mythus entnahm. Die Sprache der Dichtung ist durch einzelne Archaïsmen der des Hans Sachs selbst angenähert worden; was im gesprochenen Drama unerträglich wäre, kann für die Oper gelten. Ganz entsprechend hat Wagner seine Musik gestaltet. Ohne einen gewissen Anachronismus ging das, wie schon hervorgehoben, freilich nicht ab. Die

[1]) Und zwar so sehr, daß sein scharfer kritischer Verstand ihn zuweilen völlig im Stiche ließ. Wer eine Kritik von Wagners Dichtung gibt, wird über die von ihm mehrfach geübte kritiklose Verwendung dichterischer Motive in der Weise zu sprechen haben, die schon *O. Jahn* angeschlagen hat. Nach der Auffassung der unbelehrbaren Wagneriten hat freilich der unvergeßliche Mozart-Biograph nur als solcher, nicht auch als Kritiker der Wagnerschen Dichtung Verstand bewiesen.

vokale Polyphonie, wie sie zu des Nürnbergers Zeit herrschte, konnte keine Verwendung finden. Wohl aber durfte Wagner mit gutem Rechte auf dem Grunde der Musik Bachs und Beethovens weiterbauen. Jene wirkt in den überaus kunstvoll verschlungenen Ensemblesätzen und Instrumentalstücken, diese im Orchester, das das um eine Trompete, Tuba und Harfe erweiterte große Orchester Beethovens ist, zu dem noch einige Bühneninstrumente treten, sodann in der harmonischen Farbenpracht und rhythmischen Vielgestaltigkeit des Werkes nach.

Mehr als bei irgend einer anderen Schöpfung Wagners kann man an den „Meistersingern" erkennen, wie seine Kunst in organischem Zusammenhange mit dem historisch gewordenen steht; wie die klassische Ouvertüre und die der romantischen Frühzeit ruht auch das „Vorspiel" auf dem idealen Schema kontrastierender Themen, die es dem Werke selbst entnimmt. Zünftlerische Geschlossenheit und individuelle Freiheit riefen als diese beiden Gegensätze von selbst die polyphone Massigkeit des Werkes auf der einen und das reich bewegte lyrische Wesen auf der andern Seite ins Leben. Der Chöre und Ensemble-Sätze, die Wagner in andern Werken aus dem Grunde möglichst realistischer Gestaltung mied (er ist — prinzipiell — in der Richtung kaum jemals so weit gegangen wie Gluck), konnte er in den „Meistersingern" schlechterdings nicht entraten. Ebensowenig ließ sich die überlieferte Form ganz entbehren. Adler hat nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, wie oft scheinbar willkürlich gefügte Partien in Wagners Werken doch dem überkommenen formalen Zwange entsprechend gegliedert oder ihm angenähert sind. Auch für die „Meistersinger" gilt das. Die nicht in dieser Weise formell gebundenen Abschnitte der Oper verbindet die glänzende instrumentale Technik Wagners; sie beruht, kurz gesagt, auf dem Wesen psychologisch geführter motivischer Arbeit: wie der Fortschritt der Handlung es verlangt, erscheinen die „Motive" als Ausdruck des Wesens von Personen und Situationen, die sie bezeichnen, in einfacher Wiederholung oder harmonisch und rhythmisch erweitert, verkleinert, vergrößert, umgekehrt usw. Die Technik dieser Art von motivischer Arbeit, die Goethe voraus ahnte, hat Wagner vom „Fliegenden Holländer" ab in konsequenter Weise ausgebaut. Am bedeutsamsten ausgestaltet erscheint sie im „Ring des Nibelungen". Daneben stehen jene gewaltigen dialogischen Stellen, wie sie für Wagners Bühnenkunst nicht minder bezeichnend sind. In ihnen soll die Kunst der Darsteller das höchste leisten; die Sänger sollen den Dialog beherrschen wie die gewöhnliche Rede des Lebens, was manche unter ihnen verleitet, die gewöhnliche Rede an die Stelle des meßbaren Gesangstones zu setzen.

Auch die verwickeltste und erklügeltste Zusammenschweißung mehrerer Motive geschieht bei Wagner nicht, um tiefsinnige, rein musikalische Wirkungen hervorzurufen; sie wird nicht zum Endzwecke und hebt die dramatische Wirkung nicht auf. Das aber ist wenigstens ein Teil des Geheimnisses, das über der Wirkung der „Meistersinger" ruht: Wagner hat verstanden, die Forderungen der reinen Tonkunst mit denen des Dramas zu vereinen.

Er hat persönliche Züge hineingetragen, die gleichfalls unsere Teilnahme wecken: er selbst ist Hans Sachs, wie er uns im Wahn-Monologe und in der Szene mit Walther erscheint, die das reiche Charakterbild abschließt. Wagner ist aber auch Walther Stolzing, der alle Schranken mit jugendlicher Glut einreißen möchte; und wenn Sachs zuletzt den Ritter mit milden Worten zurechtweist, so berichtigt der ältere Wagner gewissermaßen den jungen, der einst gegen den Kontrapunkt zu Felde gezogen war und nun in der Oper sein eigenes kontrapunktisches Meisterstück gemacht hat. Gewiß gewinnt auch das Verhältnis des jungen Ritters zu Eva unsere innere Anteilnahme; aber dies Moment tritt doch zurück. In Eva verkörpert sich uns das Volk; in ihr wie im Volke entscheidet das Herz, nicht der berechnende Verstand über den Wert der neuen Kunst, das Herz, das von künstlichen Dämmen und Schranken im Empfindungsleben nichts wissen will. Was auch Sitte und konventionelles Herkommen gegen diese Anschauung einwenden mögen, ihr Kernpunkt zum mindesten ist gut. Mit dem Entscheide, der das Urteil über den Ausfall des Preisgesanges in letzter Linie in die Hände des Volkes legt, hat Wagner diesem ein hohes Denkmal gesetzt. Der absolute Wert des Entscheides kommt für uns nicht in Frage. Für das dramatische Spiele empfinden wir nicht das geringste gegen seine Möglichkeit. Nur darum handelt es sich aber und um das andere, daß Wagner an den guten Geist seines Volkes glaubte, glaubte, daß es über alle Hemmnisse und Narretei der Konvenienz und Mode hinwegschreiten und wieder zu seiner alten Kraft und Gesundheit zurückkehren werde. Bis heute ist das freilich ein Wahn geblieben....

Das Sachs-Jubiläumsjahr 1894 hat neben einer sehr großen Zahl wissenschaftlicher und volkstümlich belehrend gehaltener Werke und Aufsätze[1]) auch einiges an dichterischen und musikalischen Werken zum Andenken des Nürnberger Meisters ins Leben gerufen: F. Th. Cursch-Bühren veröffentlichte als 116. Werk ein Festspiel in 2 Aufzügen „Hans Sachs in Leipzig". Den Text schrieben, zum Teil auf Wustmanns „Aus Leipzigs Vergangenheit" fußend, E. A. Gutjahr und F. Ad. Geißler. Ein ungenannter Nürnberger Geistlicher rief in einer dramatischen Szene „Hans Sachs als evangelischer Zeuge" des Meisters Eintreten für Luther und seine

[1]) Vergl. die Zusammenstellung im „Jahresbericht für Neuere Deutsche Litteraturgeschichte. Herausg. von *J. Elias* und *M. Osborn*. V. Bd. Leipzig 1897.

Lehre in die Erinnerung. R. Genée verfaßte ein Nürnberger Fastnachtsspiel „Hans Sachs", E. Hermann eine dramatische Szene mit dem sentimentalen Titel „Hans Sachsens Herbstglück", endlich Martin Greif ein vaterländisches Schauspiel in 5 Aufzügen, dessen Titel den Namen des gefeierten Handwerkers und Dichters trägt. Keine dieser Arbeiten hat festen Fuß zu fassen vermocht. Man wird das vorwiegend im Hinblick auf Greifs wahrhaft volkstümliche Dichtung bedauern können, die wenigstens zum Teil eben soviel warmes dichterisches und menschliches Gefühl wie Verständnis für die sittliche Erscheinung und die kulturgeschichtliche Bedeutung des Dichters ins Leben gerufen hat. In einigen wesentlichen Zügen folgt Greif jedoch dem Vorbilde Deinhardsteins. Nicht eben zum Vorteile seiner Schöpfung, die, im Anfange auf breiter Basis aufgebaut, in den letzten Akten von geringfügigen Dingen berichtet, den Blick von der Gesamt-Erscheinung Sachsens ablenkt und nach dem Beispiele der älteren Dichtung das Eingreifen des Kaisers in Sachsens Geschick nicht verschmäht.

Daß die bildende Kunst an Hans Sachs und den Meistersängern ziemlich achtlos vorüber gegangen ist, läßt sich leicht begreifen. Das für die Schule, ihren Zwang und ihre Gegensätze zu dichterischer Freiheit Bezeichnende ist kaum ein Gegenstand des Bildens in Farbe oder Erz, es sei denn, daß allerlei allegorisierendes Beiwerk an die Stelle der Sache selbst träte.

Daß die Meistersänger Stammbücher besessen haben, in denen künstlerisch nicht ungeübte Hände Schulszenen und anderes abbildeten, wurde früher schon flüchtig betont. Für die Allgemeinheit haben diese Darstellungen indessen keinen besonderen Wert. Gleichwohl wäre die Herausgabe des einen oder anderen Blattes zu wünschen.

Seit 1874 schmückt das in Erz gegossene Standbild H. Sachsens, das Joh. Krauser geschaffen, die alte liebe Stadt an der Pegnitz, deren Bürger das Andenken des teuren Mannes pflegen wie das die ganze deutsche Welt tut, soweit sie wenigstens sich der vom Bürgertume geleisteten Kulturarbeit bewußt ist.

Nicht der Umstand allein, daß sie Dichter und Musiker waren, soll uns veranlassen, hoch von den Bestrebungen der Meistersänger zu denken. Sie haben ehrliche und treue Arbeit geleistet, Arbeit, die um ihrer selbst willen als etwas ehrendes getan und empfunden wird. Wacker haben sie ihre bürgerlichen Berufe zu erfüllen getrachtet und mit ihnen ideale Bestrebungen zu vereinen gewußt. Ihre Liebe galt der Muttersprache, die sie als ein höchstes Kulturgut erkannten, und der Musik, die nicht um ihrer selbst willen gepflegt wurde, sondern im Dienste dieser Sprache stand. Daß der Kunstbetrieb der Meistersänger eine rein bürgerliche Erscheinung, daß er etwas war, das deutsche Handwerker aus eigener Kraft heraus schufen, ohne fortgesetzt fürstliche Huld zu erflehen, das macht uns ihr künstlerisches Wirken und Versuchen vor allem lieb und wert. In diesem Ringen um einen besonderen geistigen Besitz ist der Bürgerstolz zu seinem Rechte gekommen, das Leben, das die fleißige Hand sich und allen Ständen behaglich ausgestaltete, nun auch mit dem höchsten Geschenke der Natur auszuschmücken und zu veredeln, der Kunst.

Lose Blätter.

Handfertigkeit gegen Volksgesang.

Von Ernst Rabich.

Auf dem Kongrefs für Handfertigkeitsunterricht, welcher im Mai in Dessau stattfand, wurde unter grofsem Beifall vorgeschlagen, den Seminar-Unterricht in der Theorie der Musik — vielfach fälschlich Harmonielehre genannt — zugunsten des Handfertigkeitsunterrichts aufzugeben.

Die Verteidiger dieses Vorschlags sagen, der theoretische Musikunterricht habe für den Lehrer keine praktische Bedeutung und sei deshalb besser durch ein für die Volksschule wichtiges Fach, den Handfertigkeitsunterricht, zu ersetzen.

Diese Auffassung geht von durchaus falschen Voraussetzungen aus. Das Seminar ist nicht nur eine Berufsschule — ähnlich einer Handwerkerfachschule, — in welcher der werdende Lehrer gerade das lernt, was er zur handwerksmäfsigen Ausübung seines späteren Berufes braucht, sondern vor allem eine Bildungsanstalt, in welcher der Zögling sich zu einer Persönlichkeit entwickeln kann, die fähig ist, ohne Gängelband aus sich selbst heraus in beglückender Freiheit neue Generationen zu unterrichten und zu erziehen. Eine solche Anstalt darf nicht in erster Reihe nach der praktischen Verwertung eines Unterrichtsgegenstandes fragen, sondern mufs seine Bedeutung für die Entwicklung des Schülers ins Auge fassen. — In dieser Hinsicht nun kann der musiktheoretische Unterricht einen Vergleich mit den meisten Schulfächern aushalten. Durch ihn wird die Fähigkeit des Schülers, reale Dinge als Vorstellung genau zu reproduzieren, bedeutend erhöht, da bei der scharfen Abgrenzung der einzelnen Töne und ihrer oft minimalen Distanz voneinander der Studierende gezwungen ist, seinen Geist in feine Zucht zu nehmen. Die Begründung des ganzen harmonischen Gebäudes aus der Natur eines einzigen „Tones" und die Art, wie die Tonsprache sich zu verschiedenen Zeiten dem Auge dargestellt hat, bieten eine wissenschaftliche und künstlerische Schulung von beträchtlicher Ausbeute. Gewisse Klangphänomene, bei denen der Wille des Hörers eine mafsgebende Rolle spielt, berühren interessante psychologische Probleme. Nicht zu unterschätzen ist der Gewinn aus den Exkursionen in das Gebiet der Musikgeschichte, die einen wichtigen Teil des musiktheoretischen Unterrichts ausmachen.

Auch wenn wir die praktische Bedeutung für den späteren Beruf der Seminaristen ins Auge fassen, müssen wir dem musiktheoretischen Unterricht eine hohe Stelle einräumen. Ohne allgemeine musikalische Bildung ist der Lehrer als Gesanglehrer der Volksschule und als Pfleger des Volksgesanges einfach unbrauchbar.

Das ist leicht nachzuweisen: Schon um die Notenschrift lesen und verstehen zu können, ist all jenes Wissen nötig, das man gewöhnlich unter dem Begriffe „Allgemeine Musiklehre“ zusammenfafst. Die Tonabstände, wie sie sich auf dem Klavier darstellen, genügen dem Gesanglehrer nicht; er wird kaum einen reinen Chorgesang erzielen, wenn sein Wissen und Können nicht über die temperierte Stimmung hinausgeht. Das Akkordsingen, welches die wichtigste Vorbedingung für das Notensingen ist, setzt beim Lehrer eine eingehende Kenntnis der Akkordlehre voraus. Ein Sänger, der sich jederzeit die einer Melodie zugrunde liegende Harmonie vorstellen kann, wird selten beim Treffen in Verlegenheit kommen. Es gelingt gewifs nicht, jeden Volksschüler bis zu dieser Stufe zu fördern, — der Lehrer aber mufs sie erreicht haben.

Damit sind die Ansprüche an letzteren noch nicht abgeschlossen. Das Lied hat auch einen geistigen Inhalt, der sich in seiner Form offenbart. Diese mufs der Lehrer verstehen, schon um der Phrasierung willen. Verlangen wir von ihm, dafs er den Srophenbau eines Gedichts kennt, das er behandeln will, so müssen wir erst recht Kenntnis der musikalischen Form des einzuübenden Liedes bei ihm voraussetzen, weil in der Musik die Form weit bedeutungsvoller ist als in der Poesie. Erst der Einblick in den formalen Bau der Tonstücke gibt ihm die geistige Herrschaft über den Stoff, den er lehren soll. Will er überhaupt mehr als nur ein Handlanger sein, so mufs er in alle metrischen, rhythmischen, dynamischen und tonalen Beziehungen der Melodien eingeweiht sein, mufs durch musikgeschichtliche Studien seinen Gesichtskreis erweitert haben und schliefslich auch imstande sein, eine Melodie, die ihm das Ungefähr entgegenweht, zwei-, drei- und mehrstimmig zu harmonisieren.

Erst so ausgerüstet, die rein gesangliche Ausbildung vorausgesetzt, hat er ein Recht, musikalisch lehrend tätig zu sein und vermag, seiner Aufgabe, den Volksgesang zu pflegen, gerecht zu werden. Dafs diese Aufgabe eine bedeutungsvolle ist, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Jeder Verständige weifs, dafs es sich im Volksgesange um ein Kulturgut von unschätzbarem Werte handelt, um des Volkes ureigenste Kunst, der allein es wirkliches Verständnis und ein offenes Herz entgegenbringt und in der es zu allen Zeiten selbstschöpferisch tätig war, um jene Kunst, die das Volk aus der oft harten Gegenwart in eine wirkliche oder erträumte romantische Vergangenheit führt und mit einem unsichtbaren Bande alle deutschen Herzen auf dem Erdenrunde verbindet, ja in ihren internationalen, nicht von einer bestimmten Kulturstufe abhängigen Keimen eine leise Ahnung vom Bruderverhältnis aller Menschen gibt.

Wer möchte die Verantwortung auf sich laden, dieses köstliche Gut dadurch zu mindern, dafs er diejenigen, welche es in Schule und Kirche, in Haus und Gemeinde zu hüten und zu wahren haben, in ihrer Ausbildung behinderte?

Erstes westfälisches Bachfest in Dortmund, vom 20.—22. März 1909.

Von P. Teichfischer, Bielefeld.

Die erste Bachfeier grofsen Stils auf „roter Erde“ hat im ganzen einen erfreulichen Verlauf genommen und der stetig wachsenden, grofsen, internationalen Bachgemeinde fraglos zahlreiche neue Freunde und Gönner zugeführt. Die Feier, in sinniger Weise auf des Altmeisters Geburtstag und Frühlings Anfang gelegt, fand statt in Verbindung mit der Einweihung der neuen, herrlichen Orgel der evangelischen Reinoldikirche. Das monumentale Werk, das in Nordwestdeutschland seinesgleichen suchen dürfte, zählt 103 Register, die sich auf 5 Manuale: Hauptwerk, Positiv, Schwellwerk, Solowerk, Echowerk und Pedal verteilen, und entstammt dem Atelier der in Fachkreisen wohlbekannten Orgelbaufirma Walcker & Co. in Ludwigsburg. Im Spieltische sind deutsche und französische Ressourcen sinnvoll verbunden. Die Walckersche Feinheit der Charakteristik der Einzelregister setze ich als bekannt voraus. Das „organo pleno“ imponiert durch Kraft und Fülle. Die rührige und kunstsinnige Orgelbaukommission, an der Spitze die um das Zustandekommen der Feier sehr verdienten Herren Pfarrer lic. *Traub* und Musikdirektor und Organist *Holtschneider*, Dortmund, hatte hervorragende Bachkenner und Interpreten zur Mitwirkung gewonnen und in weitblickender, dankenswerter und generöser Weise durch Urlauberwirkung bei den hohen Behörden denjenigen Männern die Teilnahme ermöglicht bezw. erleichtert, die von Amtswegen berufen sind, bei der Bachpflege treue Pionierarbeit im kleineren Kreise zu leisten und damit der immer weiter um sich greifenden materialistischen Zeitrichtung und Weltanschauung wie der künstlerischen und religiösen Verflachung einen starken Damm entgegenzusetzen. Wir meinen die Organisten und Chordirigenten, auch in mittleren und kleineren Orten, die bei Bachfeiern logischerweise das gröfste Kontingent stellen müfsten, wie die Dinge aber jetzt meist liegen, es leider nicht können, weil die Teilnahme von dem einzelnen zu hohe, besonders pekuniäre Opfer, erheischt. Möge in diesem Punkte Dortmunds Vorgehen in Zukunft vorbildlich werden! Solange sich nur die mit Glücksgütern reich Gesegneten den Genufs einer Bachfeier leisten können, wird der Kultus dieses „Einzigen“ mehr oder minder Modesache sein und bleiben. Gewisse Grenzen werden den Bach-Popularisierungsbestrebungen jederzeit von selbst gezogen sein. Wenn aber der Segen, der seinen musikalischen (ja mehr als das!) Ewigkeitswerten entströmt, Tausenden und Abertausenden zugute kommen soll, mufs es noch viel anders werden. Die Kirchenbehörden müssen freudiger und williger in den Säckel greifen, damit der „Prediger in Tönen“ immer mehr und würdiger im Gottesdienste zu Gehör gebracht werde. Wie lange wird es noch währen, bis Pfarrer *Traubs* goldene Worte (beim Festmahl) gesprochen, in den Herzen aller Geistlichen ein kräftiges Echo finden: Es ist eine Krankheit der Kirche, dafs sie der geistigen Konkurrenz aus dem Wege geht. Das gesprochene Wort braucht die geistige Konkurrenz der Orgel (bezw. der musica sacra!) nicht zu scheuen?[1]) Das von der Orgelbaukommission herausgegebene, auch für den Fachmann sehr lesenswerte Festbuch (Preis 75 Pf., zu beziehen durch Herrn Pfarrer lic. *Traub*, Dortmund, Reinoldinum, oder direkt vom Verleger A. Crüwell, Dortmund) enthält interessante Essays, u. a. von Prof. Dr. *Smend*, Bach und die evangelische Kirche, Musikdirektor *Holtschneider*, die alte und neue Reinoldi-Orgel, *B. Friedhof*, Dortmunds musikalisches Leben einst und jetzt usw., sowie zahlreiche feinsinnige Analysen der dargebotenen Kompositionen von den vortragenden Künstlern selbst. — Mit

[1]) Nur dem Sinne nach wiedergegeben. (D. Ref.)

einer Kammermusikaufführung am Samstag Abend im Saale des Reinoldinum wurde die Feier eröffnet. In allgemein verständlicher, fesselnder Weise sprach zum Beginn Dr. *Alb. Schweitzer*, Strafsburg, über Bachs Leben und kulturhistorische Bedeutung, unter besonderer Hervorhebung des tonmalerischen Momentes in seiner Musik. Der treffliche Gelehrte und feinsinnige Ästhetiker suchte nachzuweisen, dafs es erst unserer durch Berlioz und Wagner zu intensiverem Kunstempfinden und reiferem Urteile erzogenen Zeit vorbehalten bleiben mufste, Bach in seiner ganzen Tiefe und Vielseitigkeit zu erfassen und zu verstehen. — Folgende Kammermusikwerke wurden stilecht reproduziert: Das 3. Klavierkonzert in D, eine Sonate für Klavier und Viola da Gamba (Cello) und die bekannte Chaconne. In die Ausführung wie in die Ehren des Abends teilten sich Lehrkräfte des Dortmunder Konservatoriums, die Herren *Eickmeyer* (Klavier), *Schulze-Priska* (Violine) und *Ernst Cahnbley* (Cello). Die Begleitung stellte das Konservatoriums-Quartett, an der Spitze Herr Konzertmeister *Schmidt-Reinecke*. — Von einer Autorität auf liturgischem Gebiete, Herrn Prof. Dr. *Smend*, Strafsburg, war die Ordnung des Festgottesdienstes (am Sonntag Vormittag) entworfen. Als Liturg fungierte Herr *P. Daub*, praes. presb. Der tiefgründigen Festpredigt des Herrn Prof. *Smend* lagen zugrunde: Ps. 22, 23: „Ich will deinen Namen predigen meinen Brüdern. Ich will dich in der Gemeinde rühmen" — und Ebr. 10, 25: „Lässet uns nicht verlassen unsre Versammlung, wie etliche pflegen". — Der Reinoldikirchenchor (Dir.: Herr Musiklehrer *Asmufs*) sang u. a. die Motette: „Lob und Ehre, Weisheit und Dank" (aus dem 18. Jahrh.) und: „Grofser Gott, wir fallen nieder" (Satz von Bach). Nach dem Weihespruch erklang zum erstenmal die neue Orgel. Herr Musikdirektor *Holtschneider* spielte die grofse G-Fantasie und als Postludium Bachs „schönstes Werk"[1]: Präludium und Fuge in h, beide mit gutem Gelingen. „Die Kollekte"[2] war „bestimmt zur Gründung eines Fonds für Bachaufführungen in der Reinoldikirche". — Nachmittags fand ein Volkskirchenkonzert statt. Herr Prof. *Franke*, Köln, spielte mit Meisterschaft die Toccata dorica und Präludium und Fuge in c, besonders letzteres Werk in teilweise eigenartiger, von der traditionellen abweichenden Auffassung. Für die Staccato-Ausführung der Episode vor Eintritt des Hauptthemas am Schlufs kann ich mich nicht erwärmen. Die Registrierungskunst des Kölner Orgelmeisters trat besonders in dem Pastorale und den Chorvorspielen zu: „Wenn wir in höchsten Nöten" — und „Wachet auf! ruft uns die Stimme" — effektvoll, aber nirgends aufdringlich, in die Erscheinung. — Die begnadete Altistin und zurzeit wohl konkurrenzlos dastehende Bachsängerin Frl. *Maria Philippi*, Basel, erzielte mit dem seelenvollen Vortrage einfacher Lieder, darunter: „Dir, dir, Jehovah" — und: „Bist du bei mir" — eine tiefgehende Wirkung. — Ein Cellosolo (Sarabande) des Herrn *Maurice Dambois*, Lüttich, kam nicht ganz stilecht heraus. — Der ad hoc neu gebildete Festchor (die Dortmunder Musikgesellschaft) unter *Holtschneiders* anfeuernder Leitung steuerte zwei Choräle bei: „Auf meinen lieben Gott" — und „Verleih' uns Frieden gnädiglich" —, ferner die bekannte Choralmotette von J. Michael Bach: „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt" — und Ph. Emanuel Bachs: „Gott, deine Güte" (mit Orgelbegleitung) —, ein Werk, das für mich mehr musikhistorisches als rein musikalisches Interesse beanspruchte. Von einigen Unebenheiten abgesehen, waren die Chorleistungen recht befriedigende. Im p und pp hätte ich noch mehr Reserve gewünscht. — Abends erreichte die Feier ihren Höhepunkt mit der Aufführung von 4 Kantaten mit zumeist Passionscharakter. Zur Eröffnung spielte Herr Dr. *Schweitzer* die c-Fuge, die mit ihren schmerzdurchwühlten Klängen die in den Kantaten dominierende Stimmung trefflich vorbereitet. Prof. *Frankes* Registrierung desselben Werkes war mannigfaltiger und auf die Peripetie sich zuspitzend. Bei Dr. *Schweitzer*, der nur wenig Registerwechsel anwendete, flutete die Fuge dahin wie eine mühsam verhaltene, lange und schwere Totenklage. Mit der Wiedergabe der 3 ersten Kantaten legten der Festchor und sein umsichtiger Leiter, Herr Musikdirektor *Holtschneider*, hohe Ehre ein. Warme Anerkennung gebührt auch den trefflichen Solistinnen Frl. *Philippi* (s. oben!) und Frau *Cahnbley-Hinken*, Dortmund (Sopran), deren vorzügliche künstlerische Qualitäten in den „Blättern" wiederholt eingehend gewürdigt sind. Auch die Herren *Otto Süfse*, Berlin (Bafs) und *H. Kühlborn*, ebendaher (Tenor), erwiesen sich als tüchtige Vertreter ihrer Partien, wenn ich auch bei letzterem noch die für Bach unerläfsliche Wärme und Verinnerlichung des Ausdrucks vermifste. Gerade in seinen wundervollen Rezitativen hat der Meister den Stimmkünstlern hohe Probleme gestellt, deren Lösung nicht ohne weiteres gelingen dürfte. — Die Orgelbegleitung führte Herr Dr. *Schweitzer*, eine Kapazität[1]) auf diesem Gebiete, vorbildlich durch. — In der Orchester-Matinée am Montag im Festsaale des alten Rathauses hörten wir zuerst die fünfsätzige Ouvertüre (Suite) in D, von den Philharmonikern unter Musikdirektor *Hüttner* schwungvoll vorgetragen. Besonders das entzückende und ergreifende Air, wie die reizenden Gavotten und der Schlufssatz entfesselten bei dem kunstbegeisterten Auditorium wahre Beifallsstürme, noch mehr das 5. Brandenburgische Konzert für Klavier, Violine und Flöte. Auch die Suite für Cellosolo (Herr *Dambois*) fand dankbare Aufnahme. Im allgemeinen aber wird der moderne Hörer eine leise stützende Begleitung bezw. harmonische Unterlage wünschen. — Als Schlufsnummer figurierte auf dem Programm das 3. Brandenburgische Konzert in G, in welchem das Konzertino 3 Streichtrios übertragen ist. Unter den Solisten sind noch mit besonderer Anerkennung die Herren Hochschullehrer *Wernow*, Dresden (Klavier) und *Oldoerp*, Dortmund (Flöte) zu nennen. In dem reizenden Adagio des 5. Konzerts wurde die Wirkung in etwas durch das Drängen des Klavierspielers beeinträchtigt. — In der nachmittags stattfindenden Generalversammlung des Westfälischen Organistenvereins (Vorsitzender: Musikdirektor *Holtschneider*, Dortmund) konzentrierte sich das Hauptinteresse auf den fein durchdachten und äufserst lehrreichen Vortrag des Kaiserl. Musikdirektors Herrn *E. Rupp*, Strafsburg, über: Ein deutscher Normal-Spieltisch. — Mit einem glänzenden Orgelkonzert am Abend fand die an erhebenden Momenten reiche Bachfeier einen würdigen Abschlufs. Drei anerkannt hervorragende Orgelmeister führten uns die klangschöne Königin der Instrumente noch einmal wie zum Abschiedsgrufse vor. Herr *Alfred Sittard*,

[1]) Nach dem verstorbenen Prof. *A. Haupt*, Berlin.

[2]) Zur Nachahmung empfohlen!

[1]) Seit langer Zeit ist er Begleiter in den Kantaten-Aufführungen des Wilhelmerchors in Straßburg und der „société de J. S. Bach" in Paris.

Organist der Kreuzkirche in Dresden, spielte grofszügig, in vornehmer, ja geradezu idealer Auffassung, die bei seiner Jugend verblüffend wirkt, Bachs Präludium und Fuge in e. Auch Regers 2. Sonate, Op. 60, fand in ihm einen vortrefflichen Interpreten. — Herr *Karl Heyse*, Frankfurt a. M., trug mit Feuer und Glanz Liszts BACH-Fantasie vor, ein geistreiches Werk, in dem aber meines Erachtens der Komponist den Klavierstil nicht ganz abstreifen kann. — Widors 5. Sinfonie, von Herrn Kaiserl. Musikdirektor *Ernst Rupp*, Organisten der evangelischen Garnisonkirche in Strafsburg, meisterlich vorgetragen, konnte ich nur teilweise anhören. Was ich aber hörte, genügte mir zur Festigung der Überzeugung, dafs sich zwischen dem deutschen, Gottes Wort in Tönen kündenden Organisten Bach und dem französischen Orgel-Sinfoniker Widor eine tiefe, wohl unüberbrückbare Kluft auftut. Mag der durchaus ernst zu nehmende, zu philosophischem Grübeln neigende moderne Meister in redlicher Absicht für seinen neuen Stil sich auf den Bach der Kantaten und Passionen als Schutzpatron berufen, ich kann in seinen Harmonien nicht die tiefe Religiosität und Heiligkeit der Bachschen Tonsprache finden. Er vermag wohl zur Bewunderung hinzureifsen, aber die Seele in ihren geheimsten Tiefen zu rütteln, zu ergreifen, zu packen, zu erbauen, zu erheben, noch keinem Sterblichen war es wohl in solchem Mafse verliehen als dem unsterblichen, „incommensurablen" Thomaskantor J. S. Bach. Mögen die reichen Anregungen, die von dem 1. westfälischen Bachfest ausgingen, kräftig weiter wirken und „Frucht schaffen, die da bleibet"! —

Zu Joh. Christ. Kittels 100. Todestag.

Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

Am 9. Mai lenkte der 100. Todestag *Johann Christian Kittels* unsre Erinnerung auf den letzten Schüler J. S. Bachs, auf einen als Organisten, Theoretiker, Lehrer und Komponisten für Kirchenmusik und Klavier hochangesehenen Mann, dem das besondere Verdienst gebührt, die Bach-Tradition solange wie möglich in Thüringen bewahrt zu haben. Er war Erfurter und, nach einem Organistenposten in Langensalza, blieb er seiner Vaterstadt von 1756 ab bis zu seinem Tode auch als Organist an der Predigerkirche erhalten. Sie hat ihm diese Anhänglichkeit schlecht genug gelohnt. Kittels Leben war das Martyrium eines nicht aus der Provinz herausgekommenen Musikers im 18. Jahrhundert. Sein Sold war karg, und als das Alter kam, konnte nur eine kleine Pension des Fürstprimas von Dalberg ihn vor wirklichem Mangel behüten. So mufste der Achtundsechzigjährige noch zur Besserung seiner Lage eine erfolggekrönte Kunstreise über Göttingen und Hannover nach Hamburg-Altona unternehmen. Hier erkannte man seine aufserordentliche Orgelkunst lebhaft an; wer das Pränumerandenverzeichnis seines letzten Werkes, des „Angehenden praktischen Organisten" (Erfurt 1801 bis 1808) durchblättert, wird Hamburg-Altona und Schleswig-Holstein recht stattlich vertreten finden.

Als Lehrer wahrte Kittel streng die Bachsche Tradition. Häfsler, K. H. Rinck, Umbreit, M. G. Fischer gingen aus seiner ausgezeichneten Schule hervor. Da er wahrscheinlich bis zu Bachs Tode in Leipzig den Unterricht des Altmeisters genossen hatte, so war es lauterste Bach-Tradition, die er seinen Schülern geben konnte.

Als Komponist, selbst für Orgel, ist er heute tot. Doch sind seine nicht zahlreichen und nur vereinzelt im Druck erschienenen Werke — grofse Präludien, 2 variierte Choräle, Choräle für Orgel, ein neues Choralbuch für die schleswig-holsteinischen Kirchen (1803), eine Hymne an das Jahrhundert, ein Heft Klaviervariationen und sechs, bei Breitkopf & Härtel verlegte Klaviersonaten Op. 1 — recht gediegen in einer Art bachisch-mozartischen Mischstiles gearbeitet.

War er wohl der gröfste deutsche Lehrer des Orgelspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so verdankte er das nicht zum mindesten seiner hohen sittlichen Auffassung von der Würde und Reinheit der Tonkunst. Wer die klare, gedankenreiche und beinahe goethisch stilisierte Einleitung zum „Praktischen Organisten" liest, wird das zugeben. Hören wir hier als Abschiedsgrufs dieses feinen und sympathischen Charakterkopfes, was Kittel über: Musik und Natur, jenes gerade heute im Artistentum unserer modernsten, der Natur erschreckend entfremdeten Kunst so zeitgemäfse Thema, zu sagen weifs:

„Studiere die Natur, denn sie ist die Mutter der Kunst. Der Charakter des Orgelspiels ist Kraft, Herzlichkeit, Würde, feierlicher Ernst, Majestät — aber woher können wir wohl richtigere und tiefere Eindrücke des Einfachen, des Grofsen und Erhabenen erhalten, als von der Betrachtung der Natur! Suche, junger Künstler, oft im Freien die Einsamkeit. Übergib da Dein ganzes Wesen den Eindrücken der schönen Natur um Dich her und wage es, die geheimnisvollen Gesetze zu entziffern, nach welchen diese grofse Meisterin seit Ewigkeiten in dem Wesen der Dinge waltet. Du wirst vieles finden, was niemand je niedergeschrieben oder aussagen konnte und was der Eingeweihte nur in den unsterblichen Werken grofser Künstler wiederfindet, ohne es durch Worte nennen zu können. In dieser Schule kannst Du nie auslernen, und je länger Du in ihr verweilst, je mehr Schätze wirst Du entdecken, die Du sonst nie ahndest."

Kirchenmusikalisches aus Halle a. S.

Von Paul Klanert.

Die Wogen unseres kirchenmusikalischen Lebens gingen in den letzten Wochen ganz aufserordentlich hoch. Gleich zweimal kurz hintereinander wurde Joh. S. Bachs „Johannes-Passion" aufgeführt, von der „Hallischen Singakademie" (Leitung: *Willi Wurfschmidt*) und von der Robert Franz-Singakademie (Leitung: Universitätsmusikdirektor Prof. *Otto Reubke*). Da war es überaus interessant, das seit 1890 in Halle nicht gehörte Werk hier und dort auf sich wirken lassen; bei Wurfschmidt, der *Max Seifferts* auf Chrysanders Prinzipien zurückgreifende Neugestaltung zugrunde legte, bei Reubke, der Heinrich Reimanns alles in allem zu den Franzschen Restaurierungsgedanken hinneigende Bearbeitung benutzte. Wahrt Seiffert zweifelsohne die gröfsere historische Treue, ohne indes das wirklich originale Bachsche Klangkolorit mit den heutigen Instrumenten erreichen zu können — wo ist das zurzeit übrigens möglich, da es eine ganze Anzahl Bachscher Instrumente gar nicht mehr gibt — so geht doch auch von Reimanns modernisiertem Orchester mancher Reiz aus. So erhalten z. B. die Rezitative No. 49 und 61 ein charakteristisches Gepräge durch die Posaunen, so wirken die durch das Streichquartett begleiteten Christusrezitative

(bei Seiffert tritt hier die Orgel allein hinzu) recht feierlich. Man kann wohl in der leidigen Bearbeitungsfrage sagen, solange man über künstlerischem Experimentieren nicht zu allgemein gültigen Prinzipien gekommen ist, solange wird die Wirkung Bachscher Musik letzten Endes durch den Geist der Aufführung bedingt. Und der war bei beiden Akademien jedenfalls ein guter. Unter Prof. *Reubke* gingen die kurzen, dramatischen Chorstellen, an denen ja die Johannes-Passion gemäfs der eigenartigen johanneischen Darstellung der Leidensgeschichte so reich ist, sicherer und schlagfertiger, bei Herrn *Wurfschmidts* Akademie wurden die Choräle mit subjektiverem Ausdrucke gegeben. Das Orchester stellte bei beiden Aufführungen die sich tapfer haltende Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal. Einige der Solisten waren ganz vorzüglich, so *Käthe Hauffe* (Sopran), *Anni Bremer* (Alt), *Richard Fischer* (Tenor), *Friedrich Strahtmann* (Bafs). Lobende Erwähnung verdienen aufserdem *Th. Hefs van der Wyk* (Bafs) und *Georg Funck* (Tenor). Prof. Dr. *Max Seiffert* spielte in der Aufführung seiner Bearbeitung selbst das Cembalo.

Ein Passionskonzert anderer Art bot der Stadtsingechor (Leitung: Chordirektor *Karl Klanert*). Das historische a cappella-Programm führte von dem alten römischen Meister F. Anerio über Johann Eccard und Joh. S. Bach, diese beiden Meister protestantischer Kirchenmusik, zu den modernen Tonsetzern H. von Herzogenberg (Choralmotette), K. Klanert (Kreuzeshymne), A. Bruckner (Vexilla regis), F. Draeseke („Agnus Dei" aus der neuen Vokalmesse) und G. Schreck („Ach, wie ringt des Dulders Seele"). Mit dem „Agnus Dei" von Draeseke handelte es sich um eine Uraufführung. Das Werk ist durchweg in polyphonem Stile gehalten und zeigt in der Sprache jene herbe Gröfse des Dresdener Meisters, für die man das richtige Verständnis nicht nach einmaligem Hören findet. Alles in allem aber ein bedeutendes Stück Musik. Der Stadtsingechor brachte die nahezu 15 Minuten dauernde, infolge der chromatischen Harmonik aufserordentlich schwere Komposition zu grofsartiger Wiedergabe. Im Ausdruck sind die Sänger wohl kaum zu überbieten, wofür nur an die dramatische Stelle „qui tollis peccata mundi", die mit hinreifsender Steigerung herausgebracht wurde, erinnert sei. Auch die übrigen Vorträge zeigten den Chor — wie die Kritik einmütig anerkannte — auf bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit. Solistisch war an dem Konzerte der ausgezeichnete Dresdener Organist *Hans Fährmann* beteiligt, der u. a. ein interessantes „Lento assai" eigener Komposition spielte.

Neuerdings soll hier im Anschlufs an das städtische Gymnasium ein neuer a cappella-Chor gegründet werden, der musikalisch und stimmlich veranlagten Knaben gegen ein Entgelt bis zu 400 M, wofür Pflichtbesuch sämtlicher Proben besteht, Gelegenheit zu wissenschaftlicher Fortbildung geben will. Ein recht beträchtlicher Fonds soll für diesen Zweck schon zur Verfügung stehen. Man fragt sich nur: Warum will man diese materielle Hilfe nicht dem altehrwürdigen, sich stets bewährt habenden Stadtsingechore, der doch auch einem Gymnasium (der Latina der Franckeschen Stiftungen) angegliedert ist, zuwenden? Dem Chore, der es wirklich nötig hat! Denn noch heute mufs er zum Teil sein täglich Brot auf der Strafse verdienen!

Unter unseren Kirchenchören nimmt der Chor der Pauluskirche (Leitung: Organist *Karl Boyde*) eine bevorzugte Stellung ein. Das bewies jüngst wieder die Mendelssohn-Feier, die er veranstaltete. Das Programm bot eine Auswahl von Arien, Duetten und Terzetten aus den Oratorien des Meisters, aufserdem einige geistliche Chöre und als Hauptwerke die beiden grofsen Psalmen 42 und 43. Weil auf Mendelssohns Intentionen der mit der Wiedererweckung der Matthäus-Passion (am 11. März 1829) einsetzende Bachkultus zurückzuführen ist, hatte man in sinniger Weise dem grofsen Johann Sebastian einige Nummern im Programm (Solokantate „Ich bin ein guter Hirte" und ein Orgelsolo) eingeräumt.

Eine Händelfeier der „Hallischen Singakademie" ist sodann noch zu registrieren. Anläfslich der 150. Wiederkehr des Todestages des grofsen Tonmeisters, dessen Lebensgeschichte, wie allgemein bekannt, mit Halle eng verknüpft ist, wurde diese ernste, würdige Feier allenthalben mit grofser Freude begrüfst. Die „Hallische Singakademie", die seit Jahren den Händelkultus auf ihr Banner geschrieben und damit schon manchen Erfolg errungen hat, mufste sich ja in erster Linie dazu berufen fühlen. Durch dankenswerte pekuniäre Unterstützung des Magistrats war es möglich, die Feier zu einer Volksaufführung im besten Sinne des Wortes zu gestalten. Das Programm wollte und konnte des ungünstigen, in die musikalische Zeit fallenden Termins wegen kein gröfseres Werk, das Händels grandiose Kraft und ursprüngliche Gestaltungsgabe, seinen ins Grofse und Weite gehenden unvergleichlichen Blick dargetan hätte, berücksichtigen. Man hatte dafür eine gemischte, die verschiedensten Schaffensgebiete des Meisters berührende Vortragsfolge zusammengestellt, aus der sich die „kleine" Cäcilien-Ode, das H moll-Concerto grosso No. 23 und das C moll-Trio Op. 2 No. 1 als Hauptwerke hervorhoben. Zur Einleitung erklang der edel-ergreifende Trauermarsch aus „Saul", und zwischendurch hörte man zwei Arien aus „Susanna" und „Samson". Alle Werke wurden in der Neugestaltung F. Chrysanders geboten, das Kammertrio und das Concerto grosso in der Bearbeitung Prof. Dr. *M. Seifferts*, der selbst am Cembalo feinsinnig und stilgetreu wirkte. Solistisch waren beteiligt: *Thyra von Ladiges*, eine hoffnungsvolle, über schönen Ausdruck und prächtige Stimmittel verfügende, aber technisch noch nicht fertige Sopranistin, und der Tenorist *George A. Walter*, dessen Leistung, so vorzüglich sie geistig war und dem grofsen Rufe dieses Sängers entsprach, durch auffallenden Mangel an stimmlichen Fonds stark beeinträchtigt wurde. Alle übrigen Mitwirkenden zeigten sich, von gelegentlichen rhythmischen Ungenauigkeiten und kleinen Irrungen abgesehen, auf der Höhe iher Aufgaben. Dem Dirigenten *W. Wurfschmidt* gebührt besonderer Dank. Ihm lagen die meisten Mühen ob.

XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst am 8. und 9. Mai 1909.

Von Paul Klanert, Halle a. S.

Die Anhaltischen Musikfeste, im Jahre 1875 von Hofkapellmeister *Thiele* ins Leben gerufen, erfreuen sich des Protektorates des regierenden Herzogs Friedrich II., eines unserer kunstverständigsten Fürsten. Das will in diesem Falle viel heifsen, denn Anhalts Herzog versteht und beliebt seine Ansichten über Kunstdinge ohne Rücksicht auf entstehende Kosten in die Tat umzusetzen. In Hofkapell-

meister *Franz Mikorey* besitzen die Feste einen aufsergewöhnlich gediegenen Dirigenten; ja, es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, dafs in *Mikorey* allgemach einer unserer bestimmtesten, temperamentvollsten Orchesterleiter herangereift ist. Seine Programme tragen vorzugsweise modernes Gepräge. Berlioz, Bruckner, Rich. Straufs, Liszt, das ist sein Fall. Liszt hat wohl auf keinem der vier Musikfeste, die Mikorey bisher dirigierte, gefehlt. Heuer in Zerbst erklang die „Graner Festmesse", jenes aus wahrhaft inbrünstigem Herzensglauben, wie ihn Liszt seit seiner Kindheit empfand, geborene, die altkirchlichen musikalischen Ausdrucksformen mit modernem, ganz subjektivem Empfinden verschmelzende Werk, dessen klare, knappe Fassung und einheitliche Geschlossenheit gleich zu bewundern sind. Eine grofsartige Wiedergabe erschlofs den Hörern das Verständnis dieser Musik. *Mikorey* als empfindungsvoller, nachschaffender Führer, die Herzogl. Hofkapelle als ungemein schlagfertiges, klangschön spielendes Orchester, ein bis auf den anfangs zu schüchtern singenden Sopran und den zu ausdruckslosen Alt vorzüglich besetztes Solistenquartett (Kammersängerin *Emilie Feuge*, *Alice von Zelewsky*, *Leonor Engelhard* — sämtlich von der Dessauer Oper — Kammersänger *Alex. Heinemann* aus Berlin) und endlich ein Chor mit der stattlichen Zahl von nahezu 500 Kehlen, das waren die ausführenden Faktoren. Die vornehmsten Gesangvereine der Städte Zerbst (Jähnigenscher Gesangv.: Chordirektor *Zander*, Oratorienv.: Musikdir. *Preitz*), Cöthen (Bachv.: Seminarl. *Hövker*), Bernburg (Gesangv.: Musikdir. *Marx*) und Dessau (Singakademie: Hofkapellm. *Mikorey*) bilden den Vokalkörper der Anhaltischen Musikfeste. Eine imponierende Klangfülle ging von dieser Sängerschar aus. Man sang mit Begeisterung und positivem Können und liefs es nicht an guter Deklamation und dynamischen Feinheiten fehlen. Gelegentliche leise Detonationen im Sopran und einige unsichere freie Einsätze der Männerstimmen wären höchstens zu beanstanden. Nach der Messe sang *A. Heinemann* mit stark dramatischen Akzenten etliche Balladen von Löwe, und mit dem „Halleluja" aus Händels „Messias" klang das erste Festkonzert machtvoll aus. Der zweite Tag bot ein Kirchenkonzert in der Zerbster Nikolaikirche und die übliche Nachmittagsveranstaltung mit gemischter Vortragsfolge. Im Kirchenkonzerte brachte Musikdirektor *Preitz* die B-A-C-H von F. Liszt zu guter Wirkung, soweit es die Disposition des ältlichen Orgelwerkes gestattete. *A. Heinemann* steuerte ernste Gesänge von Beethoven, Schubert und Brahms bei, gefiel sich aber leider auf Kosten der Reinheit in einem gewissen Gefühlsüberschwange. Von der Hofkapelle hörte man in ganz ausgezeichneter Ausführung die weihevollen Klänge des Beethovenschen Andante cantabile aus dem Bdur-Trio Op. 97 in Liszts Instrumentation und Alexander Ritters im Kolorit und musikalischen Gehalte äufserst interessante sinfonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe". Mikoreys durchaus edel empfundenes „Gebet" (Ed. Mörike) für Tenorsolo, Soloquartett, Chor, Solovioline, Harfen und Streichorchester (für die kurzen 9 Zeilen des Gedichtes vielleicht ein zu umfangreicher Apparat!) vervollständigte das Programm. Das Nachmittagskonzert wurde mit Josef Reiters blechgepanzerter „Festhymne für Chor und Orchester" eröffnet. Von einer Sinfonie hatte man diesmal abgesehen. Es wurden dafür R. Straufs „Don Juan", der eine gewaltig fortreifsende Leistung Mikoreys und seiner Musikschar bedeutet, und Max Regers Hiller-Variationen Op. 100 geboten. Wir empfingen von diesem übrigens glänzend gespielten Werke den Eindruck: hier werden mit geringen Ausnahmen die satztechnischen Künste um ihrer selbst willen getrieben. Beethovens Violinkonzert führte uns aus dem Regerschen Tönechaos wieder in reine Gefilde, zumal ein herrlicher Künstler, Prof. *Henri Marteau* aus Berlin, das Werk in edelstem Stilempfinden interpretierte. Der „Wachauf!-Chor" und die Schlufsszene aus Wagners „Meistersingern" fafsten Orchester- und Chorkräfte noch einmal zu einem mächtigen Akkorde zusammen, und damit schlofs das XVII. Anhaltische Musikfest, das den überaus zahlreich Erschienenen so manchen Genufs bot, wirkungsvoll ab.

Die Enthüllungsfeier des Max Klingerschen Brahms-Denkmals in Hamburg.

Von Prof. Emil Krause.

Am 7. Mai (Brahms 76. Geburtstag) fand vormittags in der Laeisz-Halle die Enthüllung des Klingerschen Brahms-Denkmals statt. Die Feier wurde erhebend durch den feinsinnigen, musikalisch sicheren Vortrag der Brahmsschen Motette Op. 29, No. 1 vom Kirchenchor unter Leitung *W. Böhmers* eingeleitet, worauf Herr Dr. *Theodor August Bieber*, der Vorsitzende des engeren Brahms-Komitees (nach dem Tode J. Sittards), in längerer Rede ein lebenswarmes Bild von dem Wirken und Schaffen des Meisters entrollte. Nachdem die Hülle gefallen und Herr Senator Dr. *Brandt*, der Vorsitzende der Musikverwaltung, die Übernahme des Denkmals durch die Stadt verkündet, fand die Feier mit einer Komposition aus dem 16. Jahrhundert ihren Abschlufs.

Mit grofsen Erwartungen war man der Enthüllung des vielbesprochenen Klingerschen Werkes, über dessen Anfertigung mehrere Jahre verstrichen, entgegengegangen. Wie bekannt, gab seinerzeit der in Hamburg wirkende Musikschriftsteller *Rud. Philipp* die erste Anregung zu einem Brahms-Denkmal, das ursprünglich nicht seinen Platz im Konzerthause, sondern auf einer öffentlichen Anlage in der Nähe von Brahms Geburtshaus finden sollte. — Die Enthüllung des Denkmals brachte leider eine Enttäuschung. Mit Recht hatte man erwartet, die echt deutsche, kernig gesunde Gestalt Brahms' mit dem offenen Blick in Porträt oder Statue zu erblicken, und bezweckte auch Klinger eine Allegorie, dann müfste um so mehr eine Ähnlichkeit gefordert werden, als sich gerade in Brahms unvergefslichen Zügen eine interessante, bestimmt ausgesprochene Charakteristik ausdrückt. Die massige Körperfigur mit dem durch die umhüllte Armhaltung erdrückend wirkenden Gesamteindruck der Brahmsstatue als solcher läfst durchaus kein erhebendes Gefühl aufkommen, womit auch die vier Gestalten um Brahms, so schön immerhin ihre Einzelausführung sein mag, wenig im Einklang stehen. Die Kombination in der allegorischen Darstellung ist als eine Nichterfüllung der geforderten Aufgabe anzusehen. Hamburg besitzt jetzt ein interessantes Klingersches Werk, aber kein wirkliches Brahms-Denkmal.

Abends fand ein künstlerisch erhebendes Brahms-Konzert statt, veranstaltet von der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth*. Es wurde eingeleitet durch einen von Prof. Dr. *Th. Birt* (Marburg) verfafsten, von Herrn *Aug. Voss* mit sehr lautem Organ gesprochenen Prolog, für dessen Ab-

fassung die Prosa geeigneter als der oft nur schematische Reim gewesen wäre. Es folgten Satz 2 „Denn alles Fleisch ist wie Gras“ aus dem „Deutschen Requiem“, die „Haydn-Variationen“, das „Schicksalslied“ und die C moll-Sinfonie. Allen Mitwirkenden, insbesondere dem Dirigenten gereicht die Ausführung zur vollen Ehre.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Mai. In der Königlichen Oper hat die Fledermaus sich aufs neue eingenistet. Man braucht drob nicht bös zu sein. Nach Text und Ton ist doch diese Operette mancher Oper vorzuziehen. Was in seiner Art hervorragend ist, ragt oft ins Gebiet einer höheren Art hinein. Joh. Straufs wollte mit diesem Werke gar nicht in die Oper, und doch fand es dort eine bleibende Stätte, die sein Ritter Pazman nicht erringen konnte, obschon er für die Opernbühne bestimmt war. — Elektra kommt nicht zu häufig mehr auf unsern Spielplan. Heute erscheint sie seit dem 15. Februar erst zum achtzehnten Male dort. Versiegelt aber wurde seit dem 2. Dezember schon einundzwanzigmal gegeben. Das viel besprochene Ballett Sardanapal gelangte fünfundzwanzigmal zur Aufführung. Seit dem 11. Februar sah man es indes nicht mehr. Es hätte auch unbetrauert weit früher verschwinden können.

Die Passionszeit brachte mehrere Aufführungen der Matthäus- und Johannispassion. Auch in einigen Kirchen und Theatern gab es geistliche Musik in der stillen Woche. Es war indes nichts Neues da zu hören. Auch ist über die Oratorien Die Schöpfung und Die Jahreszeiten nichts zu berichten, mit deren Aufführung man an den hundertsten Todestag Haydns erinnerte. — Das letzte Sinfoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte wieder Herr *Rob. Laugs* für den beurlaubten *Rich. Straufs*, der versprochen hat, sich im nächsten Jahre nicht mehr vertreten zu lassen. Wenn die Königliche Kapelle, die Singakademie und die Philharmonie ihre Aufführungen abgeschlossen haben, dann gilt die Konzertzeit für beendigt. Aber wie nach reichlichem Regen noch lange die Tropfen von den Dächern fallen, so gibt es auch lange nach Schlufs der eigentlichen Konzertzeit noch einzelne Aufführungen. Da kommen vor allem die Gesangschulen und Konservatorien mit ihren öffentlichen Konzerten und Operndarstellungen. Dabei hat sich der üble Gebrauch eingebürgert, dafs viele Tageszeitungen über diese in derselben Weise, wie über die sonstigen Konzerte und Opern berichten, und nicht über die Erfolge der Anstalten und die Leistungen ihrer Lehrer allein sich äufsern — das wäre ausreichend — sondern auch Schüler und Schülerinnen mit Nennung ihrer Namen kritisieren, so dafs oft die Fräulein A. und B. als ebenso grofse Künstlerinnen erscheinen, wie etwa die Herzog und die Goetze, und dafs die Herren C. und D. mit demselben Lobe bedacht werden, das allenfalls den Herren Kraus oder Knüpfer gebührte. Dadurch werden viele zur Oper getrieben, die gar nicht dahin gehören und dann die Zahl der Mittelmäfsigen vermehren, unter denen das Elend so grofs ist. Und die Leiter von Opernschulen versäumen es auch meist, Sänger mit unvorteilhafter Figur, ja wohl gar mit körperlichen Fehlern von der Bühne zurückzuhalten. Mit der Stimme allein macht man's heute dort nicht mehr. — *Julius Casper*, ein amerikanischer Jüngling, der hier seine Studien gemacht hat, stellte sich als Geiger vor und erweckte für seine Zukunft erfreuliche Hoffnungen. Er spielt mit grofsem, klangreichen und sauberen Tone und bringt auch schon den seelischen Gehalt der Kompositionen meist zum Ausdruck. Dafs er neben den Konzerten von Bach und Brahms auch das von Beethoven spielte, wäre nicht nötig gewesen. Was bleibt ihm für später als Steigerung? Als drittes B hätte ihm de Bériot genügen können. — *Selmar Meyrowitz* aus Wien gab mit dem Philharmonischen Orchester ein Konzert, um seine Tüchtigkeit als Dirigent zu erweisen. Was ein solches Konzert zu bedeuten hat, falls man den Orchesterleiter nicht für die Kapelle gewinnen will, ist eigentlich nicht recht zu verstehen. Der genannte Tonkörper ist unter *Nikisch* und *Kunwald* so vortrefflich geschult, die Werke sind so sicher eingeübt, dafs ein Gastdirigent ihm in ein paar Proben keine neue und eigenartige Auffassung einzuflöfsen vermag. Die Phantastische Sinfonie von Berlioz und die Leonoren-Ouvertüre kamen denn auch nicht anders zu Gehör, als unter dem Taktstabe des Genannten. Dafs aber Herr *Meyrowitz* ein guter Dirigent ist, ersah man aus den Zeitmafsen, die er nahm und aus der Lebendigkeit seiner Zeichengebung, durch die er die Spieler in steter Anregung hielt. — Auch *Felix Mottl* war noch einmal gekommen und dirigierte Stücke der Prometheus-Musik, von der, wenn er es nicht weifs, niemand annehmen wird, dafs Beethoven sie geschrieben hat, aufserdem die 7. Sinfonie Beethovens. Man merkte es dem Konzerte an, dafs die Ausführenden musikmüde waren. Für die Geschöpfe des Prometheus interessierten sie sich offenbar nur wenig. Und in der Sinfonie kam das Stimmgewebe oft nicht klar genug heraus. *Conrad Ansorge* hatte auch noch einen Beethoven-Schubert-Abend auf dem Herzen, zu dem sich seine Freunde in grofser Zahl eingefunden hatten. Mir hat er wenig Freude gemacht. Manches war herrlich, so das Adagio der Pathetischen Sonate. Vieles aber so eigenmächtig aufgefafst, so obenhin behandelt, so äufserlich wiedergegeben, so willkürlich im Rhythmus, dafs man sich des stürmischen Beifalls wunderte, der ihm zuteil wurde. Ich meinerseits liebe das Sensationelle in der Kunst nicht. — Das Ritter-Quartett, in dem sein „Erfinder“, Prof. *Herm. Ritter*, an der zweiten Geige mitwirkte, die hier ja Viola alta heifst, gab auch noch einen Musikabend. Man weifs, dafs seine Instrumente den Gesangstimmen entsprechen sollen, und so nahm Ritter für den Sopran die Violine, für den Alt die Viola alta mit fünf Saiten, für den Tenor eine Kniegeige, die Viola tenore, für den Bafs das Violoncello. Was theoretisch ganz richtig ist, erscheint es in der Praxis nicht. Unser Ohr ist an zwei helle Violinen im Quartett gewöhnt. Die tieferen Instrumente sind zwar eigenartig im Klange, aber geben dem Ganzen etwas Dumpfes, Starres, weil die beiden mittleren Geigen weniger modulationsfähig sind als die zweite Violine und die Bratsche. Schwerlich wird man die vorhandene Literatur dem neuen Quartette anpassen, und eine eigene scheint es noch nicht zu besitzen. Man mufs es bedauern, dafs ein dreifsig Jahre langes Streben nicht zum erhofften Ziele geführt hat. — Kurz vor Toresschlufs kam *Ellen Beck* aus Kopenhagen noch in den Konzertsaal. Das war ein rechtes Labsal, nach so vielen unbedeutenden Sängerinnen wieder einmal eine Gesangs-

künstlerin zu hören, deren hoher Sopran noch blühend ist, die so viel kann -- denn sie ist im Melodievortrage so bewandert, wie im Ziergesange — und die so lebhaft empfindet, dafs sie innige deutsche Lieder und übermütige französische Chansons in ihrer Eigenart wiederzugeben imstande ist. Mit Schuberts Lindenbaum bewegte sie die Herzen, und mit dem Schmied von Brahms lieferte sie ein Muster der Vortragskunst. Rud. Fiege.

Dresden. Ein Rückblick auf die letztmonatige Tätigkeit unserer Königl. Hofoper zeigt zunächst, dafs man sich von den Strapazen der „Straufs-Woche" (Ausgang Januar) bisher noch nicht erholt hat. Wenigstens konnte man sich noch nicht zu einer Novität oder auch nur zu einer Neueinstudierung aufraffen. Dafür sah man Gäste und immer wieder Gäste kommen und gehen; ein einziger illustrer war dabei: *Marcella Sembrich.* Sie war gekommen, um sich an der Stätte von den die Welt bedeutenden Brettern zu verabschieden, an der sie diese zuerst betreten hatte, wenigstens zuerst mit „ernsten Absichten". Vorher hatte sie ihre Kräfte einmal in Griechenland (Syra) und einmal in Italien versucht, allerdings mit negativem Erfolg. Aber sie gehörte zu denen, für die des Lernens kein Ende war und setzte sich durch. Auch in Dresden, wo sie erstes Engagement hatte (vom 1. Sept. 1878 bis 20. April 1880), war sie nicht auf Rosen gebettet gewesen. Das künstlerische Duell zwischen ihr und der Gattin des damals jugendlichen Hofkapellmeisters Schuch führte zwar nicht zu ihrer Niederlage, aber zu ihrem Weggang von Dresden, d. h. von der Dresdner Bühne, ihren Wohnsitz hatte sie jahrelang in Elbflorenz. Und doch die beiden hätten so gut nebeneinander wirken können, die Sembrich war die geborene Koloratur-Diva, die (Proska-)Schuch die geborene Koloratur-Soubrette. Es hatte nicht sollen sein. Aber etwas seltsam kam es einem doch vor, als in beiden Abschiedsvorstellungen gerade *Schuch* selber dirigierte. — Der Erfolg der sich Verabschiedenden konnte nicht gröfser sein. Sie sang die Traviata und Rosine, und es war erstaunlich zu sehen, wie sich die Stimme konserviert hatte. Wir wollen gewifs nicht indiskret sein, aber man kann es ja im Riemann nachlesen, dafs die Künstlerin im Jahre 1858 geboren wurde. Man erkannte, dafs man in ihr eine der letzten belcanto-Sängerinnen vor sich hat, so zeigte sich ihre Meisterschaft. Ihr mezza voce war noch von bestrickender Schönheit und die Reinheit ihrer Intonation verblüffte. Lokalpatriotische Anwandlungen waren es, die sie mit einer *Wedekind* vergleichen wollten. Diese Sängerin verläfst die Bühne, unsere Bühne, nämlich auch in dieser Zeit, was man in mancher Hinsicht ehrlich bedauern mag. Aber Frau Wedekind repräsentierte ein gewisses Spezialistentum, und begann, ungeachtet sie doch nur halb so lange auf der Bühne war, wie Marcella Sembrich, bereits etwas nachzulassen, was namentlich gerade in der Intonation auffiel. Dafs ihr Abgang momentan eine Lücke reifst, ist freilich nicht in Abrede zu stellen. Fast gleichzeitig mit ihr verliefs auch Frau *Abendroth* (erstes Koloraturfach) Dresden, die aber wenigstens durch Frl. *Siems* ersetzt zu sein scheint. Von Neuengagements, die über unsre Stadt hinaus interessieren dürften, wäre nur das des Herrn *Soomer* vom Leipziger Stadttheater namhaft zu machen. Es bedeutet jedenfalls den Gewinn einer grofsen und schönen (Bariton-)Stimme. Herr *Richard Koennecke*, Konzertsänger in Berlin und weiteren Kreisen bekannt geworden durch seine Vermählung mit einer Dame der hohen Aristokratie (Gräfin *Moltke*), konnte ebensowenig wie Herr *Egenieff* von der Berliner Komischen Oper in Berlin, der darstellerisch einen guten Almaviva (in „Figaros Hochzeit") bot, für uns in Frage kommen. Wichtiger waren einige Versuche mit einheimischen Kräften, deren Namen möglicherweise bald auch aufserhalb Dresdens Klang bekommen werden. In erster Linie denken wir dabei an Frau *v. Falken*, unsre neue Hochdramatische. Sie sang uns zum ersten Male die Sieglinde („Walküre") im Zyklus und liefs dabei erkennen, was sie uns alsbald ad oculos demonstrierte, nämlich im „Siegfried", dafs sie auch eine berufene Brünnhilde ist. Wir sind der festen Überzeugung, ihr noch in Bayreuth wieder zu begegnen. Vederemo. Der andere Fall betraf unsere neue Alt- und Mezzosopranistin Frl. *Tervani*, welche die Carmen zum ersten Male gab. Hier hat man Stimme und Talent vor sich, aber beides erst in entwicklungsfähigem Zustand. Selbstkritik und ernstes Studium sind Voraussetzung dafür, dafs sich die berechtigten Hoffnungen realisieren. Soviel von der Hofoper, der wir, wie immer, die Konzerte der Königl. Kapelle aggregieren. Sie vermittelte uns u. a. die Bekanntschaft mit einer E dur-Sinfonie des Wiener Komponisten Franz Schmidt, Mitglied des dortigen Hofopernorchesters, und mit dem „Sinfonischen Prolog" von Max Reger. Erstere ist gesunde und spezifisch österreichische Musik mit einem Brucknerschen Einschlag und müfste eigentlich jetzt als wohltuend in ihrer Einfältigkeit (im guten Sinne!) begrüfst werden. Aber, geben wir uns keinen Illusionen hin, unsre Zeit will gar nichts Gesundes! Sie möchte im Grunde nur immer „Neues" und „Grofses". Eine schwache Minderheit begeisterte sich für Max Regers „Prolog", wohl auch um seiner Gröfse (rectius: Ausdehnung) willen. Allerdings Neues bringt das Werk nicht, mit Ausnahme eben der letzteren; denn ein „Prolog" von $^3/_4$ stündiger Dauer ist jedenfalls etwas noch nicht Dagewesenes. Im übrigen fand man nur von neuem bestätigt, was man schon lange wufste, dafs nämlich Regers Begabung für grofse und freiere Formen nicht ausreicht, dafs er vor allem kein Sinfoniker ist. In der Begrenzung, im Lied oder innerhalb festgegebener Umrahmung mit möglichster Haltgewinnung an einer Vorlage (Thema) usw., zeigt er sich als grofser Könner und Meister. Als Orchesterkomponist ist er schon kein „Neutöner" in der Instrumentation. In dem in Rede stehenden Prolog klingt das Orchester mehr wie eine Riesenorgel (Registerwechsel), so wenig differenziert ist die Verwendung der einzelnen Instrumentengruppen. In formaler Hinsicht fällt die mangelnde Einheitlichkeit oder besser das Versagen der musikalischen Logik an dem Werke auf, wofür die stereotypen Generalpausen charakteristisch sind. Jedenfalls aber mufste man Dank wissen für die Initiative unserer Konzertleitung, uns auf den „neuesten Reger" nicht warten zu lassen. Etwas leicht hatte sie es sich wieder mit den Aufführungen am Aschermittwoch und Psalmsonntag gemacht. Beethovens 2. Leonoren-Ouvertüre, Schuberts C dur-Sinfonie und Lalos spanische Sinfonie, von Manén gespielt, bildetendas Programm jener Veranstaltung, die andere brachte, wie seit Jahren üblich, Parsifalszenen und „Neunte". Da lobten wir uns unsern Kreuzkirchenkantor Königl. Musikdirektor *Otto Richter*, der uns die seit 16 Jahren hier nicht mehr gehörte Johannes-Passion am Charfreitag in der Kreuzkirche mit zum Teil hervorragenden Solisten (Herrn *Plaschke* von unsrer Hofoper) und in einer auch sonst trefflichen stil-

vollen Aufführung bot. Gewifs das Werk verhält sich zur Matthäus-Passion wie das Johannes- zum Matthäus-Evangelium, das letztere ist in der Darstellung das unmittelbarere, darunter lebendiger wirkende, aber die Abklärung, die Herausreifung der Idee vom Welterlöser gibt doch auch dem Lied vom Lamm Gottes, wie es Johannes berichtet, seinen eignen unvergänglichen, milden Reiz. Wenn nach des sterbenden Heilands Worten: „Siehe, das ist deine Mutter" der Choral einsetzt: „Er nahm Alles wohl in acht" und dann die angeregten Gefühle und Stimmungen in der wundervollen Altarie „Es ist vollbracht" und dem Bafssolo mit Chor: „Mein teurer Heiland, lafs dich fragen", ausgeführt und zum Ausklingen gebracht werden, dann versteht man es wohl, wie ein Rob. Schumann geradezu ein Faible für die Johannes-Passion haben konnte. Noch ist dann eines Extrakonzertes Erwähnung zu tun, mit dem der Mozart-Verein kurz zuvor das Gedächtnis Joseph Haydns gefeiert hatte. In demselben spielte *Henri Petri*, eines der beiden unlängst bei Breitkopf & Härtel aufgefundenen und erschienenen Violinkonzerte. Ehrlich gestanden, wir vermochten in ihm keinen besonderen Gewinn für Haydns Andenken oder für die Violinliteratur zu erkennen. Es mutet wie eine Reminiszenz an jene Übergangszeit an, die Haydn durchmachen mufste, um zu einem eignen Stil zu gelangen. Vielleicht auch der Umstand, dafs erst eines Bearbeiters Hand nötig war, um es wieder kursfähig zu machen, läfst es offensichtlich werden, dafs in dem Werke das Typische vom Persönlichen noch nicht verdrängt wurde. Auch für Cherubinis „Chant sur la mort de Haydn", jenes auf eine Falschmeldung vom Tode des Meisters (1805) entstandene „Requiem aus Mifsverständnis", konnte man sich nicht erwärmen. Ein mehr wie historisches und Merkwürdigkeitsinteresse kommt dem Werke nicht zu. Das Beste steuerte jedenfalls der „lebendige Haydn" mit einer seiner herrlichen Sinfonien bei, wenn man auch einer weiteren alten Novität, einer konzertanten Sinfonie (Bdur) für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Orchester sehr gern einmal im Tonkünstler-Verein mit erstklassigen Vertretern am Pulte der Soloinstrumente wieder begegnen möchte. Otto Schmid.

Hamburg, Anfang Mai. Die scheidende Saison brachte noch manche entschieden bemerkenswerte Ereignisse, sowohl auf choristischem als auch auf rein instrumentalem Gebiete. In der Osterwoche erschienen Bachs hier seit 1901 nicht gehörte „Johannes-Passion" unter Prof. Dr. *Barth* von der Singakademie und Mozarts „Requiem" unter Kapellmeister *Stransky* im Charfreitagskonzert des Stadttheaters. Die Aufführung des Bachschen Werkes verdient zunächst, was den Chor betrifft, uneingeschränktes Lob. Barth, von dessen gründlicher Bachkenntnis die Kunstwelt Hamburgs seit Jahren überzeugt ist, hat aufs neue sich wieder von seiner besten künstlerischen Seite bewährt, denn der vollbesetzte Chor unseres gröfsten Gesangvereins gab in allen Stimmen nicht nur einen gesunden, vielmehr auch einen von innen heraus belebten Ton, der die weiten Räume der Laeifs-Halle mit absolutem Wohllaut erfüllte. Der herrliche Eingangschor, die harmonisch das moderne Gebiet streifenden Choräle und endlich die zwischen den Sologesängen stehenden dramatisch bewegten Chorstellen sprachen beredt für die Vertiefung der aufs beste angeleiteten Interpreten, denen sich das Orchester des Vereins der Musikfreunde ebenbürtig anschlofs. Es war eine Erbauung im edelsten Sinne, die der Hörer hier empfing. Die einzige Trübung des Gesamteindrucks ruhte in der stellenweis zu starken Betätigung der von Prof. Spengel ausgearbeiteten Orgelpartie, die übrigens von dem jugendlichen Organisten *G. Knak* vortrefflich ausgeführt wurde. Von den Solisten zeichnete sich der Vertreter des Evangeliums *A. Walter* durch edle Tongebung und sichere Deklamation besonders aus. Die Reden Christi sang *W. Fenten* nicht immer warm genug, wozu noch ein oftmaliges Zuhochsingen kam. Gut vertreten war der Pilatus durch den Kunstliebhaber *Ed. Meyer*. Frl. *E. Schünemann* reichte stimmlich für die Altpartie nicht immer aus, noch weniger entsprach den gehegten Erwartungen Frau *Cahnbley-Hinken*. Am Klavier safs Prof. *Spengel*, der auch die künstlerische Ausarbeitung der Cembalo-Partie angefertigt hatte.

Mozarts Schwanengesang erfuhr unter *Stransky* eine zufriedenstellende, doch rhythmisch nicht überall einwandfreie Wiedergabe. Der Chor war (Sopran und Alt) durch den *R. Dannenberg*schen a cappella-Verein erfreulich verstärkt; er sang rein und mit seelischer Hingabe. Vortrefflich besetzt war das Soloquartett bis auf die Sopranistin Frl. *Bella Alten*, der zurzeit der Geist der älteren Musik noch fern zu liegen scheint. Frau *Metzger-Froitzheim*, Herr *Strätz* und besonders Herr *Lattermann* verdienen volles Lob. Dem „Requiem" folgten Konzertvorträge, Arien von Händel, Mendelssohn und „Allerseelen" von Schubert, vorgetragen von den Damen *Alten*, *Metzger-Froitzheim* und Herrn *Dawison*. Den meisten Erfolg hatte Frau Metzger-Froitzheim mit dem herrlich gesungenen „Allerseelen" und der als „Largo" bekannten Arie aus Händels Oper „Xerxes". Am Schlufs standen „Parsifal"-Entlehnungen, in denen die Herren *Birrenkoven* und *Lattermann* mit schöner Tongebung und verständnisvollem Vortrag mitwirkten. Herr Kapellmeister *Stransky* fand für seine verdienstvolle, im allgemeinen wohlgelungene Leitung des Konzerts reiche Anerkennung.

Am 23. April veranstaltete Prof. *Woyrsch* mit Haydns „Jahreszeiten" eine Zentenarfeier im Hinblick auf den Todestag (31. Mai) des Meisters, bei der als Solisten Frau *Cahnbley-Hinken*, die Herren *R. Fischer* und *van Eweyck* sich künstlerisch betätigten. Die Aufführung nahm einen recht guten Verlauf, doch liefs der Chor der Altonaer Singakademie in bezug auf Detailarbeit manches zu wünschen übrig. Es wurde eben nur korrekt gesungen, aber ohne feine Nüancierung, und so stand die Präzision der Rhythmik höher als der speziell musikalische Ausdruck. Herr *van Eweycks* Lucas klang stellenweis recht trocken, wogegen Herr Fischer mehr in den Geist des Werkes einging. Vortrefflich bewährte sich Frau Cahnbley-Hinken. — Die Nachbarstadt Altona brachte in diesen Tagen noch ein zweites Konzert, und dies stand unter dem Zeichen der absosut künstlerischen Höhe. Es war dies die dieswinterlich dritte Aufführung des seit 11 Jahren bestehenden Altonaer Streichorchesters unter Leitung des Herrn Konzertmeister *Robert Bignell*. Der Abend erfreute sich der Mitwirkung Prof. *Henri Marteaus* und des schwedischen Dirigent-Komponisten *Tor Aulin*. Zu Anfang stand die C moll-Sinfonie („singulière") von Franz Berwald (1796—1868), ein heute noch interessantes, der nachklassischen Richtung angehörendes Werk, das jedoch keinen spezifisch national schwedischen Charakter trägt. Dieser dankenswerten Darbietung folgte ein Violinkonzert von Tor Aulin, dem der tonale Zusammenhang Satz I C moll, II As dur, III G dur

infolge der Tonartwahl für das Finale fehlt. Dies etwa vor 13 Jahren entstandene Op. 14, das der Komponist wie die Sinfonie von Berwald dirigierte, verdankt den grofsen Erfolg vornehmlich Marteau, der die Prinzipalstimme mit bewunderungswürdiger Technik und ersichtlich subjektiver Hingabe zur Geltung brachte. Den Schlufs füllte die Harald-Sinfonie von Berlioz unter Leitung *Bignells*, in der Marteaus kunstvollendete Ausführung des Bratschensolo alles mit sich fortrifs. Das Bignell-Orchester überbot sich an diesem Abend selbst, nicht nur in der Detailarbeit, vielmehr auch im grofszügigen Erfassen der ihm gewordenen schwierigen Aufgaben; es behauptet dank der Genialität und energischen Tatkraft seines Begründers und Leiters heute einen ersten Rang nicht nur unter den Orchestern Hamburg-Altonas, sondern überhaupt in Deutschland. Dies mufs noch um so mehr betont werden, da der Streichkörper ausschliefslich aus Kunstliebhabern besteht.

Prof. Emil Krause.

München. Ferd. Löwe hat sich das Verdienst erworben, in den letzten seiner diesjährigen Konzert-Vereins-Abende einiger der bedeutendsten einheimischen Tonsetzer mit wertvollen und charakteristischen Schöpfungen gedacht zu haben. Unter ihnen dürfte *E. Boehe*, der mit seiner klangprächtigen „Insel der Kirke" (dem Zyklus „aus Odysseus Fahrten" angehörig) zu Gehör kam, auch auswärts am weitesten bekannt geworden sein. Auch *Herm. Bischoffs* E dur-Sinfonie hat vor ihrer hiesigen Erstaufführung bereits allenthalben Interesse und Teilnahme gefunden. Und dies zweifellos mit Recht. Denn unter den Erzeugnissen der neuesten sinfonischen Literatur dürfte es nur wenige geben, in denen quellende Frische der Erfindung, Reichhaltigkeit der Formen und Reife des Kunstverstandes in gleicher Weise vereint zu finden wären. Die programmatische Grundidee hat nur auf die Gestaltung des ersten Satzes einigen Einflufs gehabt. Im übrigen kann und darf die Sinfonie im besten Sinn des Wortes rein musikalisch verstanden werden. Sicher verleugnet es *Bischoff* nicht, dafs er unter dem Einflufs seines Meisters, R. Straufs, grofs geworden. Rechnet man aber die hier in Frage kommenden äufseren technischen Merkmale ab, so wird man bald erkennen, dafs man es bei ihm mit einem selbständigen Geist zu tun hat, dessen jugendliche und triebfähige Schwungkraft insbesondere sympathisch berührt. Als dritter unter den Münchenern kam *S. v. Hausegger* mit seiner sinfonischen Dichtung „Wieland der Schmied" zu Wort, einem Werk, das in seinem musikalischen, persönlichen und ethischen Gehalt sicher zu dem Gewaltigsten gehört, das unsere Tage gezeitigt. An Eingänglichkeit hat die Komposition durch eine Reihe instrumentaler Retouchen entschieden gewonnen. Ihre reiche thematische Entwicklung und ihre glänzende Steigerung wurden durch eine meisterhafte Wiedergabe veranschaulicht. Auch die den Konzertzyklus abschliefsende E dur-Sinfonie von *Bruckner* bedeutete eine aufsergewöhnliche Leistung *Löwes*. Solistisch wirkten im Konzertverein *Thibaud*, *Lamond*, *Julia Culp* und der einheimische Organist *Ad. Hempel* mit. *Boehe* war des weiteren in einem Volkssinfoniekonzert mit seiner „Taormina" vertreten und in der musikalischen Akademie mit der Uraufführung seines „Epilogs zu einer Tragödie" für grofses Orchester, in dem sich seine Begabung und Können von neuem dokumentierten. An gleicher Stelle wurden Werke von Straufs (aus Italien), Debussy und P. Dukas aufgeführt. Eine Sinfonie von Dukas wurde in einem Konzert des Tonkünstlerorchesters bekannt gemacht. Technisch erschien sie nicht uninteressant, wenn auch nur der letzte der drei Sätze des Werkes durch einen wirklichen „esprit" stärker anzuregen wufste. *Pfitzner* führte im gleichen Konzert noch seine Ouvertüre zum „Christelflein" und, unter Mitwirkung des Strafsburger Sängers *A. v. Manoff*, eigene Gesangswerke auf. Das hiesige Debüt Prof. K. Panzners als Leiter des Tonkünstlerorchesters bedeutete natürlich einen vollen Sieg. Für München war die Bekanntschaft mit dem norddeutschen Meister-Dirigenten ein seltenes und interessantes Ereignis, trotz des etwas physiognomielosen Programmes, das zur Ausführung kam. Im Gegensatz hierzu interessierte *B. Stavenhagen* besonders durch die Wahl seiner Vorträge. Die Ouvertüre zum „Cid" von Cornelius hört man zurzeit hier ebenso selten, wie sinfonische Dichtungen von Liszt, unter denen die „Hunnenschlacht" und der geniale „Hamlet" ausgewählt waren. An Stelle der heute schon veralteten Sinfonie von St. Saëns wäre ein weiteres Lisztsches Werk wohl am Platze gewesen. Eine der interessantesten Novitäten des Winters brachte *Mottl* mit den Hiller-Variationen zur Aufführung. Während man hier eine eminente Kontrapunktik und formelle Vielgestaltigkeit uneingeschränkt bewundern konnte, blieb der Eindruck einer anderen grofsen Novität gegenüber bei allem guten Willen doch ein recht zweifelhafter: Ich meine das grofse Gloria Op. 34 von J. L. Nicodé, für das Dr. *R. Siegel*, ein zweifellos hochbegabter junger Dirigent, eintrat, das aber, abgesehen von seiner vortrefflichen Wiedergabe, als Ganzes doch eine unverblümte Ablehnung erfuhr. Der Lehrergesangverein führte das Requiem von Berlioz und zur Jahrhundertfeier Haydns Jahreszeiten auf. An kammermusikalischen Novitäten ist zu nennen eine Klavier-Violinsonate in F dur von *P. Scheinpflug* und ein Trio in D moll von *Heinr. G. Noren*. Solistisch leisteten Hervorragendes die Pianisten *J. Vianna da Motta* und *Jos. Pembaur* jr. und die bekannten Meister des Violinspiels *Burmester* und *F. Kreisler*. Auch *Teresa Carreno* ist nach langer Abwesenheit wieder in München aufgetreten.

Willi Gloeckner.

— Musik-Ferialkurse. An den Musikschulen Kaiser in Wien wird während der Schulferien der elfte Musik-Ferialkurs abgehalten. Derselbe umfaßt die Unterrichtsgegenstände Gesang, Klavier, Streichinstrumente, Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Methodik des Klavierunterrichtes und Vorbereitung zur Staatsprüfung für das Lehramt der Musik. An minder bemittelte, dem Lehrerstande angehörige Herren oder Damen gelangen zwei halbe Freiplätze zur Verleihung. Prospekte gratis und franko durch die Direktion, Wien VII/1.

— Herzog Friedrich von Anhalt, der schon vor einigen Jahren mit bezüglichem weithin leuchtendem Beispiel allen deutschen Bühnen vorangegangen war, hat abermals eine Spende im Betrage von 1000 M als Erträgnis aus Wagner-Vorstellungen seines Dessauer Hoftheaters der „Richard Wagner-Stipendienstiftung" in Bayreuth zugewendet.

— Von Dr. *Hugo Riemanns* Musiklexikon sind weiter drei Doppellieferungen erschienen, und damit liegt die „gänzlich umgearbeitete und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte 7. Auflage" bereits zur Hälfte vor. Wenn man nur die in dieser Auflage neu hinzutretenden Hinweise auf Spezialstudien, Jahrbücher, Artikel in Zeitschriften, Herausgabe von geschichtlich wertvollen musikalischen Werken, zählt, so muß man von neuem staunen, welcher Riesenfleiß darauf verwendet worden ist, in dem Buche einen Niederschlag von allem Wichtigen zu geben, was die Musik als Wissenschaft und Kunst zurzeit bietet. Besonders interessant ist es, den Artikel Kirchenmusik der 7. Auflage mit dem um die Hälfte kürzeren der 6. Auflage zu ver-

gleichen. Die Verlängerung brachte auch eine wesentliche Vertiefung.

— *Max Schneider* aus Eisleben ist in den Lehrkörper des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin und zwar für Partiturspiel eingetreten.

— Neues Konservatorium. In Wien tritt vom nächsten Herbst eine neue Musikschule großen Stils unter Mitwirkung hervorragender Lehrkräfte ins Leben, die, auf modernen pädagogischen Grundsätzen aufgebaut, die praktischen und theoretischen Fächer umfaßt. Dem Lehrkörper gehören u. a. an: *Alfred Grünfeld*, *Franz Ondriček*, Dr. *Richard Batka*, *Wallnöfer*. Anmeldungen und Auskünfte: Wien, IX., Türkenstraße 17.

— Gegenwärtig baut man nach der Erfindung des Engländers *Clutsam* Klaviaturen in Bogenform. Sie erleichtern das Spielen namentlich inbezug auf Sprünge und Unterkreuzungen. Das Prinzip ist übrigens nicht neu und findet schon längst Anwendung beim Orgelpedal.

Besprechungen.

Janssen, Julius, Zwei Kinderlieder aus dem Liederstrauß von *Jos. Overbeck*. Dortmund, Verlag der Köppenschen Buchhandlung.

Die beiden Kinderlieder bergen viele ansprechende Züge. Das erste ist besonders zu empfehlen, während das zweite schon manches enthält, was dem Charakter des Kinderliedes widerspricht, wie beispielsweise der Lauf von verminderten Septimenakkorden.

Pfannschmit, Heinrich, Op. 18, Die Festzeiten für Soli- und Chorstimmen (ein- bis vierstimmig) mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel oder des Harmoniums. Bremen, Verlag von J. Morgenbesser.

Die aus sieben Nummern bestehende Sammlung möchte der christlichen Gemeinde dienen: bei Gemeindeabenden, Familienfesten, bei Veranstaltungen des Kindergottesdienstes usw., und Text (Renate Pfannschmidt-Beutner) und Weise entsprechen diesem Zwecke durchaus. Die Begleitung, die selbständige Züge trägt, ist geeignet, den Eindruck der Gesänge zu erhöhen.

Koch, M., Op. 8, Fünf geistliche Lieder für gemischten Chor. Op. 15, Der 100. Psalm („Jauchzet dem Herrn alle Welt") für gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Op. 25, Acht Motetten — Die Seligpreisungen Jesu — für gemischten Chor. Stuttgart, Verlag von Albert Auer.

Unsern Kirchenchören, denen an einer leichteren, und doch ansprechenden Literatur gelegen ist, können die Werke von *Koch*, von denen die fünf geistlichen Lieder bereits in dritter Auflage vorliegen, empfohlen werden. Die Vertonung weiß den Texten gerecht zu werden, und der Satz gibt zu besonderen Ausstellungen keine Veranlassung, so daß diesen Vorzügen gegenüber nicht sehr ins Gewicht fällt, wenn man gelegentlich die rechte Bodenständigkeit in der Erfindung vermißt.

Grabert, Martin, Königspsalm („Herr, der König freuet sich in deiner Kraft") für dreistimmigen Chor mit Klavierbegleitung. Op. 24, „Pharisäer und Zöllner", Kantate nach Worten der heiligen Schrift für Chor und Soli mit Begleitung von Streichquartett, zwei Oboen und Orgel. Op. 25, „O Tod, wie bitter bist du!", Kantate nach Worten der heiligen Schrift für Chor, Baß- und Tenorsolo, Streichorchester und Orgel. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Die Vertonung des 21. Psalms ist für Schulchöre sehr geeignet. Mit den beiden Kantaten hat der Komponist die geistliche Chorliteratur um zwei sehr bemerkenswerte Werke bereichert. Op. 24 bringt nach einer Einleitung eine Choralfiguration, die dem satztechnischen Können des Komponisten alle Ehre macht. In sinnfälliger Weise sind in einem Baß-Solo die Worte des Pharisäers: „Ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin wie andere Leute," vertont; hierzu tritt das Sostenuto, in dem der Zöllner seinen Gott um Gnade bittet, in einen wirkungsvollen Gegensatz. Eine Sopran-Arie, „Selig, selig ist der Mann", zeichnet sich durch Einfachheit, zugleich aber auch durch Innigkeit aus. Der fugierte Schlußchor birgt eine schöne Arbeit, aber sein Hauptthema ist wenig bedeutend. Op. 25 atmet tiefe Empfindung und würde beispielsweise zur Feier des Totenfestes zur Aufführung gebracht, von ergreifender Wirkung sein. Der Komponist hat den Text „Alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume" u. a. dadurch eindrucksvoll zu vertonen gewußt, daß er den Chor auf einem Tone psalmodieren läßt, während die Begleitung durch Vorhalte und pochende Sechszehntel das Bangen der Seele malt. Die bald darauf und auch im weiteren Verlauf des Werkes auftretenden Schleifer hätte der Komponist besser nicht anwenden sollen. Der G dur-Teil, „O Tod, wie wohl tust du den Dürftigen", ist ebenfalls ganz aus der Stimmung des Textes heraus geboren. Die Harmonik ist in beiden Werken klar und durchsichtig und dabei doch nichts weniger als dürftig oder monoton.

Rudolph, Oskar, Op. 47, „Frühling im Winter". Ein Weihnachtslied für ein- oder zweistimmigen Kinderchor mit Begleitung von Klavier und Harmonium. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Ein kleines frisches Werkchen, das zur Weihnachtsfeier in Schule und Haus Verwendung finden kann.

Stange, Max, Op. 111, Festgesang (Jesaias 60, 4—5) für gemischten Chor a cappella. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Ein vornehm gehaltener Chor, dessen Schöpfer von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln den besten Gebrauch zu machen weiß.

Raphael, Georg, Op. 12, Choral-Motette für gemischten Chor. Berlin-Großlichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Der Komponist hat den bekannten Text „Was Gott zusammenfügt, das soll der Mensch nicht scheiden" zu einem fugierten Choral zu der Melodie „Nun danket alle Gott" benutzt, und damit eine saubere kontrapunktische Arbeit geliefert.

Hartmann, Pastor **Alwin**, 14 geistliche Lieder von M. v. O. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder Harmoniums. Schwerin i. M., Fr. Bahn.

14 Gesänge aus der unter dem Titel „Jauchzet dem Herrn" erschienenen Liedersammlung von M. v. O. (?) ohne hervorstechende Eigenschaften. Manches Lied ist dem Texte ganz hübsch angepaßt, wie beispielsweise No. 8, „Du und ich", eine der besten Nummern des Heftes; manche Episoden in dieser und jener Nummer muten aber auch wieder gar zu bekannt an, und Stellen, wie die Einleitung von No. 4, „Überwunden", würde man ganz gern vermissen. Was die Behandlung der Singstimme betrifft, so sei bemerkt, daß der Komponist die Melodie wiederholt bis zum kleinen a führt und in No. 3, „Die Hand, die segnet", den Sprung einer kleinen None verlangt, wobei allerdings erwähnt werden muß, daß die Melodien auch in der Begleitung enthalten sind und der Sänger so durch diese eine gute Unterstützung erhält. Der harmonische Satz gibt zu besonderen Ausstellungen keine Veranlassung und die wenigen Druckfehler kann jedermann leicht verbessern. Die Lieder sind zur Erbauung im häuslichen Kreise wohl geeignet.

Lichey, Reinh., Op. 13, Trauungsgesang, „Ich lege meine Hand", für eine Singstimme mit Pianoforte. Frankfurt a. O., Georg Bratfisch.

Ein brauchbarer Trauungsgesang, der aber mehr gemacht, als innerlich empfunden zu sein scheint; nicht ohne Wirkung ist die Steigerung im zweiten Teil. Die Begleitung ist für Orgel oder Harmonium gedacht und enthält auch einige, stets willkommen zu heißende Anmerkungen für die Registrierung. Der Trauungsgesang ist auch für gemischten Chor erschienen.

M. Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Hugo Riemann.

(Zu seinem 60. Geburtstage.)

Von **Ernst Rabich.**

Nicht daß die Sechzig, welche *Hugo Riemann* am 18. d. M. erreicht, einen Abschluß in seinem Wirken zur Folge haben wird und dadurch Veranlassung zu einem Rückblick auf seine Tätigkeit böte. Zur Freude seiner zahlreichen Anhänger steht er noch in voller Kraft mitten im musikalischen Leben, kaum an ein Ritardando in seinem Schaffen, geschweige an eine Generalpause oder gar Finalkadenz denkend. Wenn wir trotzdem seinen 60. Geburtstag zur Veranlassung nehmen, ihm unsere besondere Huldigung darzubringen, so folgen wir einer schönen Sitte und dem Gebot unserer Verehrung für den Meister der Musikwissenschaft.



Nach einer Phot. aus dem Verlage von Franz Jost, Leipzig.

Riemanns musikalisches Talent ist ein Erbteil von seiten seines Vaters, der Rittergutsbesitzer in Großmehlra bei Sondershausen war und sich auch als Komponist in seiner Heimat einen Namen machte. Die musikalische Atmosphäre seines Elternhauses, die Nähe der musikfreudigen Stadt Sondershausen mit ihrem Hoftheater und ausgezeichneten Konzerten mögen früh in dem Knaben den Wunsch rege gemacht haben, Musiker zu werden. Aber erst 1871, nachdem *Riemann* Kämpfer im deutsch-französischen Kriege gewesen und bereits Philosophie und Geschichte in Berlin und Tübingen studiert hatte, wandte er sich ganz der Musik zu und wurde Schüler des Konservatoriums zu Leipzig, ohne indeß seine Universitätsstudien aufzugeben. Mit dem Zeugnis der Reife des Konservatoriums und dem Diplome als Dr. phil. der Universität trat er 1873 seine Wanderjahre an, die ihn nach Bielefeld, Leipzig, Bromberg (wo er sein Werk Skizze einer neuen Harmonielehre herausgab), Hamburg, Sondershausen, Wiesbaden führten. 1895 finden wir ihn wieder in Leipzig,

wo er seinen ständigen Wohnsitz nahm und bis heute lebt, an Arbeit und Ehren reich. Seit 1899 darf er seinem Titel Dr. phil. auch den eines Dr. mus. der Universität Edinburg zufügen. Die Cäcilien-Akademie in Rom, die Königliche Akademie in Florenz, die Musical Association in London ernannten ihn zum Ehrenmitglied, die Universität Leipzig zum Professor der Musikwissenschaft. Aber all diese Titel und Ehrungen vermögen nicht den Glanz seines Namens selbst zu überstrahlen.

Riemanns Bedeutung als Musikgelehrter ist so überragend, daß man darüber leicht den Mann der Praxis vergißt. Und doch liegt gerade nach dieser Richtung das Ausschlaggebende seiner reichen Wirksamkeit. Ich denke dabei nicht an den begabten Komponisten *Riemann*, nicht an den praktischen Musiklehrer, dessen Schüler zum Teil selbst schon wieder Berühmtheiten geworden sind, auch nicht an den Direktor des Collegium musicum, sondern an den Verfasser einer großen Reihe von Werken, die Leben und Bewegung in die Unterrichtspraxis gebracht und Fingerzeige für die Interpretation von klassischen Musikwerken gegeben, und selbst da, wo sie nicht oder doch nicht bis in ihre letzten Konsequenzen anerkannt worden sind, zum Nachdenken angefeuert und vielfach dem gedankenlosen Musizieren ein Ende bereitet haben.

In vorderster Reihe stehen die Werke, welche eine neue Methode der Harmonielehre anstreben. Wenn heute die meisten Konservatorien noch zögern, nach ihr zu unterrichten, so mag ein Hauptgrund darin liegen, daß *Riemanns* Harmonielehre nur einem begabten Musiker vollständig zugänglich ist. Nach den Regeln des Generalbasses kann auch der Minderbegabte eine gewisse Fertigkeit im Tonsatze erlangen, mit *Riemann* wird er wenig anzufangen wissen. Wenn dieser den einzelnen Tönen einer Harmonie feinsinnig ablauscht, wohin sie streben, wenn er namentlich den Schüler in das Gebiet der Scheinkonsonanzen führt und die Parallelen zwischen Moll und Dur zieht, wenn er gewissen Akkordverbindungen eine die Spannung erhöhende oder vermindernde Bedeutung gibt, da muß auch der Begabte seinen Willen in scharfe Zucht nehmen, um immer folgen zu können.

Auf der andern Seite bietet die *Riemann*sche Methode aber auch der gebräuchlichen Harmonielehre gegenüber Erleichterungen, da sie viele Regeln über Bord wirft und das ganze harmonische Gebäude auf einen einfachen Grund stellt. Nur in aller Kürze wollen wir auf sie eingehen, nicht um in ihr volles Verständnis einzuführen, sondern nur um Interesse für sie bei denjenigen Lesern zu erwecken, welche ihr noch ganz fremd gegenüber stehen.

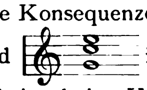
Auf theoretischen Vorarbeiten fußend, die bis ins 16. Jahrhundert und weiter zurückführen, nimmt *Riemann* den als Klang erkannten Ton zum Ausgangspunkt für den Bau des Harmoniegebäudes. Mit seinen beiden ersten Obertönen (von den Oktaven abgesehen) bildet dieser den Durdreiklang, welcher aus Prime, großer Terz und reiner Quinte besteht, mit seinen beiden ersten Untertönen den Molldreiklang: c erzeugt nach oben den Dur-Dreiklang c e g, nach unten den Molldreiklang c as f. Letzterer besteht also, von oben nach unten gelesen, wie das bei den Akkorden im Mollsinne stets geschieht, auch aus Prime, großer Terz und reiner Quinte. Der A moll-Akkord  heißt e-Unterklang und hat die Bezeichnung e°, e ist die Prime, a die Quinte.

Umkehrungsakkorde im alten Sinne des Wortes, also Sext- und Quartsextakkorde usw. kennt die *Riemann*sche Lehre nicht. Der Sextakkord heißt Terzlage, der Quartsextakkord Quintlage des Grundakkordes (beide nach ihren Baßtönen so benannt). Nach der Generalbaßlehre ist es für den Klang eines Akkordes von keiner Bedeutung, ob die Prime, Terz oder der Grundton in der Melodie liegt. *Riemann* dehnt eben diese Neutralität auch auf die Baßtöne aus.

Wenn bei ihm von Sextakkorden die Rede ist, so meint er damit einen Grunddreiklang, dem in Dur nach oben, in Moll nach unten eine Sexte hinzugefügt ist.



Wie wir sehen, sind das nach gebräuchlicher Auffassung Umkehrungen von Nebenseptimenakkorden.

Den Quartsextakkord akzeptiert die neue Theorie nur in seinem Charakter als Scheinkonsonanz, und gerade hier ergeben sich interessante Konsequenzen. Der sogenannte Quartsextakkord  ist, wenn er auf betontem Taktteil erscheint, keine Umkehrung des cdur-Dreiklanges, sondern ein gdur-Dreiklang, bei dem Terz und Quinte durch Quarte und Sexte vorgehalten sind. Die beiden letzteren an sich konsonierenden Intervalle wirken wie Dissonanzen und heißen deshalb Scheinkonsonanzen. Dieser Charakter offenbart sich in Dur auch dem ungeübten Ohre, sobald der Akkord mit verdoppelter Quinte (also in Wirklichkeit mit verdoppeltem Grundtone) auf guter Zeit erscheint:



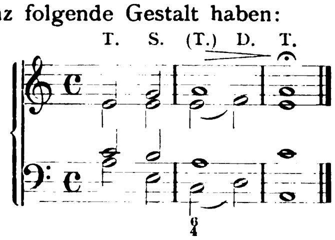
In Moll hat derselbe Akkord folgende Gestalt und Auflösung:



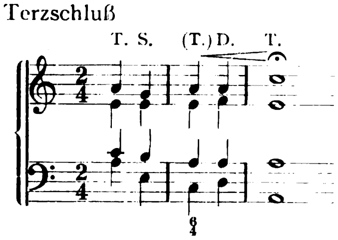
In Dur kann der Baßton, der auch zugleich Prime, also Hauptton, ist, verdoppelt werden und erhält demnach ein dreifaches Gewicht, in Moll ist die Verdoppelung des Baßtones nicht möglich, weil er Scheinkonsonanz ist, nur die oben liegende Prime

kann verdoppelt werden. Hieraus erklärt sich, daß der Grundcharakter der einzelnen Töne des Quartsextakkords im *Riemann*schen Moll nicht so bestimmt hervortritt, wie in Dur. Wer aber beim Spielen der obigen Akkordfolge seine Hauptaufmerksamkeit auf die Prime a richtet, wird die Empfindung haben, wenn d und f gespielt werden, daß sie in Gemeinschaft mit der Prime dem vorher Gehörten gegenüber eine vollkommnere Konsonanz bilden.

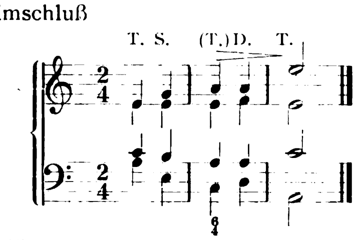
Zu den merkwürdigsten Resultaten führt die *Riemann*sche Lehre bei der Ableitung der drei Hauptakkorde in Moll. Wenn wir unter der Mollquinte den Dominantdreiklang bilden, so bekommen wir im e-Unterklang (a moll) den Dominantdreiklang a f d (d moll) und auf der Quinte der anderen Seite h den Subdominantdreiklang h g e (e moll). Diese Benennung entspricht nicht der in der Generalbaßlehre (übrigens auch nicht der von *Riemann*), aber sie trifft doch das Wesen der Sache. Wir schreiben einem Akkord Dominantwirkung zu, wenn er Schlußkraft hat. Nun hat man ohne Frage bei der Tonfolge d moll-a moll in stärkerem Maße als bei e moll-a moll das Gefühl eines Schlusses. Der Bedeutung dieser Akkorde entsprechend, müßte eine Mollkadenz folgende Gestalt haben:



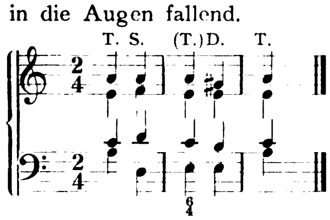
oder mit Terzschluß



oder Primschluß



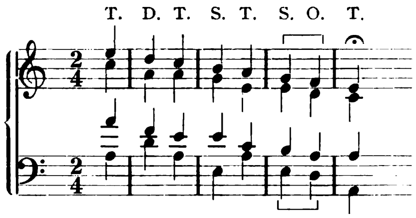
Der Unterschied mit der gebräuchlichen Mollkadenz ist in die Augen fallend.



Der Harmonisierung der C dur-Tonleiter durch die 3 Hauptakkorde



entspricht folgende Harmonisierung der *Riemann*schen Mollleiter (welche die Halbtonschritte genau in umgekehrter Richtung gibt). Wie jene in h, so hat diese in f einen Leitton zur Oktave der Prime.



So bedeutungsvoll diese Ergebnisse für die Harmonisierung von Melodien im reinen Moll sind, so haben sie doch für die moderne Musik noch wenig zu besagen, da diese auf der gegenseitigen Durchdringung des Moll- und Durgeschlechts beruht. Das erstere kann nicht ohne Durdominante bestehen, das letztere vermählt sich gern mit der Mollsubdominante. Es ist nun geradezu verblüffend, wie sich diese beiden Akkorde aus dem *Riemann*schen System von selbst ergeben. Die Prime e des a moll-Dreiklangs bildet nach der Durseite den Dreiklang e gis h, die Prime c von c dur nach der Mollseite den c-Unterklang c as f (f moll). Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Dominantwirkung von e gis h mit seinem Leittonschritt aufwärts und seinem „kadenzierenden" Baßschritt größer ist, als die von d moll, und nun begreifen wir auch, warum sich *Riemann* in den Benennungen der drei Hauptakkorde dem Gebräuchlichen angeschlossen hat. —

Alle Harmonien lassen mehrfache Auffassungen zu, es kommt sehr auf die Willensrichtung des Hörers an. Wie wir imstande sind, jeden beliebigen Ton durch konzentrierte Aufmerksamkeit auf ihn stark aus einer Harmonie heraus zu hören, so können wir auch durch unsern Willen zu ganz verschiedener Auffassung der Töne in bezug auf ihre Auflösung hommen. (Die Verdoppelung eines Tones hat schließlich den Hauptzweck, die Willensrichtung des Hörers zu beeinflussen.) Namentlich die Harmonien des Mollgeschlechts sind vieldeutig, jedenfalls unbestimmter als die in Dur. Aber gerade durch diesen Gegensatz bilden sie eine Ergänzung zu dem letzteren. Ihre Ausgestaltung nach den ihnen innewohnenden Gesetzen bedeutet eine Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel jener Auffassung

gegenüber, die im Moll nur ein entartetes Dur sieht.

Man kann im allgemeinen auch den neueren Harmonielehren, die noch auf der Generalbaßlehre fußen, nicht den Vorwurf machen, ihre Aufgabe schematisch gelöst zu haben. Daß ihre vertiefte Art, die Gesetze für den Tonsatz zu entwickeln, vielfach im ursächlichen Zusammenhang mit *Riemanns* Bestrebungen stehen, ist für diesen eine Genugtuung, für sie kein Vorwurf: es sind nicht die Schlechtesten, die vom Gegner gelernt haben. Wie jede Reformbestrebung, so hat auch die *Riemann*sche nach zwei Richtungen gewirkt, im Sinne der eigenen und der von ihr bekämpften. Es gibt wohl keinen Theoretiker, der sich dem Einfluß des großen Leipziger Musikgelehrten ganz entziehen könnte.

Theodor Kirchner.

Ein Grossmeister musikalischer Kleinkunst.

Von Dr. **Otto Klauwell.**

Die Entwicklung der Klavierkomposition hat sich von jeher in zwei Richtungen vollzogen. Für die eine war überwiegend maßgebend das Bestreben, sich der Eigenart des Instrumentes möglichst anzupassen, seine Schwächen unfühlbar zu machen, seine Vorzüge in möglichst glänzendes Licht zu setzen. Der hieraus entspringende Stil — es ist der eigentlich so zu nennende Klavierstil — gibt sich vornehmlich zu erkennen durch einen beweglichen, durchsichtigen Satz, durch vorwiegende Verwendung der kleineren und kleinsten Notengattungen, durch die Herrschaft der Passage, der Verzierungen. Von *Domenico Scarlatti* und *Phil. Em. Bach* begründet, fand er in *Haydn, Mozart, Clementi, Hummel, Mendelssohn, Chopin* und *Liszt* seine hervorragendsten Vertreter. Die zweite jener beiden Richtungen trägt den Besonderheiten und Eigentümlichkeiten des Klaviers nicht in gleichem Maße Rechnung. Sie betont mehr den rein musikalischen Gehalt, sieht mehr auf innere Ausdrucksfülle, als auf äußere klaviermäßige Wirkung, ja sie mißachtet bisweilen geradezu die Eigenart des Instruments, indem sie die Grenzen seiner Ausdrucksmittel überschreitet und ihm Aufgaben zumutet, denen es, da sie mehr ins Gebiet des Orchestralen oder des Gesangsmäßigen hinübergreifen, im Grunde nicht gewachsen ist. Als die berufensten Vertreter dieser Richtung der Klaviermusik haben vor allem *J. S. Bach*, *Beethoven*, *Schumann* und *Brahms* zu gelten. Es ist selbstverständlich, daß jeder dieser beiden Kunststile, im Extrem gedacht, nur von relativem ästhetischen Werte sein würde. Jedes künstlerisch vollendete Klavierstück soll sowohl einen tieferen musikalischen Gehalt offenbaren, als auch bezüglich seiner technischen Darstellung den natürlichen Bedingungen des Instrumentes, das zum Träger seines musikalischen Gehalts gewählt worden ist, angepaßt sein. Es wird sich daher bei der praktischen Kunstausübung zumeist um ein bestimmtes Mischungsverhältnis beider Stilrichtungen handeln, und nur in dem Sinne, daß dabei auf die eine oder andere Richtung mehr Gewicht gelegt wird, soll jene oben aufgestellte Klassifikation der Komponisten verstanden werden. Aber auch in diesem Sinne kann die Grenze nicht scharf gezogen und es kann nicht behauptet werden, daß die genannten Komponisten durchgehends und mit allen ihren Werken auf dem Boden der ihnen hier zugewiesenen Klasse stehen. Mozarts Cmoll-Phantasie, sein Adagio in Hmoll, sowie die langsamen Sätze seiner Sonaten und Konzerte, die meisten Nocturnes von Chopin u. ä. gehören ohne Zweifel zur „Ausdrucks“musik, wogegen beispielsweise die Ecksätze des Italienischen Konzerts von J. S. Bach, sowie manche der lebhafteren Sonatensätze Beethovens der ersten der oben bezeichneten Klassen beizuzählen sind. Es können sogar in einem und demselben Stücke beide Standpunkte miteinander wechseln, wie endlich auch — der ideale Fall — beiden Richtungen gleichzeitig im höchsten Maße Genüge geleistet werden kann, wofür hier, als einziges Beispiel, nur das Esdur-Konzert von Beethoven angeführt sein möge.

Es war nötig, auf diesen Unterschied des Stils der Klavierkomponisten hinzuweisen, um nun *Theodor Kirchner*, zu dessen Würdigung als Künstler die nachfolgenden Zeilen einen Beitrag liefern sollen, mit einem Worte dahin zu charakterisieren, daß er mit Entschiedenheit der zweiten der genannten Komponistenklassen eingereiht, ja daß er als ein „Ausdrucks“komponist par excellence bezeichnet werden muß.

So richtig es ist, die letzten Gründe der Eigenart eines Komponisten in seiner angeborenen musikalischen und allgemein-geistigen Begabung zu suchen, so erleidet es ebensowenig einen Zweifel, daß die äußeren Lebensverhältnisse, die Beziehungen zu gleich — oder entgegengesetzt — gearteten Kunstgenossen einen starken, oft entscheidenden Einfluß auf die Schaffensrichtung des werdenden Künstlers gewinnen. Kaum dürfte es einen Komponisten geben, der hierfür einen einwandfreieren Beweis lieferte, als Theodor Kirchner. Geboren am 10. Dezember 1823 in dem sächsischen Dorfe Neukirchen als Sohn eines Lehrers, wuchs er bis zu seinem zwölften Lebensjahre heran, ohne eine geregelte musikalische Ausbildung zu erhalten. Einzig auf die elende Kirchenorgel seines Heimatsdörfchens angewiesen,

deren Behandlung er mehr autodidaktisch als unter der notdürftigen Leitung seines Vaters erlernte, bekundete er sein erwachendes schöpferisches Talent frühzeitig in freiem Phantasieren, dem sich bald auch Versuche zu schriftlichem Fixieren seiner Gedanken gesellten.

Zwölf Jahre alt erhielt Kirchner, nachdem er in die Bürgerschule in Chemnitz eingetreten war, den ersten geregelten Unterricht in der Harmonielehre durch Musikdirektor Stahlknecht, der aber nach kurzer Zeit bekannte, ihm nichts mehr beibringen zu können, da er bereits mehr wisse, als er, der Lehrer, selber. Jetzt hielt es Kirchners Vater für angezeigt, ein maßgebendes Urteil darüber einzuholen, ob Theodors Talent stark genug sei, um seinen Wunsch, Musiker zu werden, gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Er reiste mit ihm nach Leipzig, in der Absicht, der größten dort lebenden Autorität, Felix Mendelssohn, das Schicksal seines Sohnes in die Hand zu legen. Sowohl Mendelssohn, der die Ankömmlinge aufs liebenswürdigste empfing, wie der ebenfalls zu Rate gezogene Kantor der Thomasschule Ch. Th. Weinlig (der Lehrer R. Wagners) äußerte sich günstig und zuredend, und so siedelte Kirchner 1838 ganz nach Leipzig über, um Schüler des ihm von Mendelssohn warm empfohlenen Organisten an der Nikolaikirche Karl Ferdinand Becker zu werden. Wie heilsam sich das hiermit in Angriff genommene und seiner bisher frei ausgeströmten Begabung zum ersten Male straffere Zügel anlegende strenge Studium für den eifrigen Kunstjünger auch gestaltete und welchen Nutzen er auch daraus zu ziehen wußte, so war es doch ein noch mächtigerer Magnet, der ihn in Leipzig mit wachsender Gewalt in seinen Bann zu ziehen begann und dessen starke Individualität seinem zukünftigen Kunstschaffen die Richtung vorzeichnen sollte: *Robert Schumann.* Mit einer Art wahlverwandtschaftlicher Zuneigung fühlte sich unser Kunstjünger zu dem dreizehn Jahre älteren jungen Meister hingezogen, wie auch dieser ein Stück von seinem eignen Geiste in dem jüngeren Kunstgenossen wiedererkennen mochte. Diese Seelenverwandtschaft fand in späteren Jahren ihren deutlich erkennbaren Niederschlag sogar in der äußeren Ähnlichkeit beider Männer. „Wem sollte nicht", ruft A. Niggli in seiner biographischen Skizze Kirchners, der wir die geschichtlichen Daten entnehmen, aus, „wem sollte nicht die Ähnlichkeit der beiden Musiker schon in ihrer äußeren Erscheinung auffallen? Bei beiden dieselbe kräftig-stattliche Haltung, die hochgewölbte, energisch ausgearbeitete Stirn, das weiche, dunkelblonde Haupthaar, das bartlose volle Antlitz, die träumerischen, mehr in sich, denn nach außen, gekehrten Augen, deren etwas zusammengedrückte Stellung die Kurzsichtigkeit der Männer verrät, die feingeschnittenen, wie zum Vorsichhinsummen leicht geöffneten Lippen, das volle, etwas breite Kinn!" Erwägt man, daß der aus diesem Verhältnis entspringende Einfluß Schumanns auf Kirchner in dessen bildungskräftigstes Alter fiel, in die Zeit, in der er sein bis dahin streng verborgenes Innenleben überhaupt zum ersten Male fremden Einflüssen erschloß, so läßt sich schon jetzt absehen, welche nachhaltige Bedeutung die so neuartige Tonsprache des großen Romantikers auf seine Entwicklung gewinnen und wie sein beginnendes, unzweifelhaft gleichfalls romantischem Boden entsprießendes Kunstschaffen unwillkürlich in die Bahnen seines geliebten Vorbildes hineingeleitet werden mußte.

Nach einjähriger Studienzeit in Leipzig siedelte Kirchner im Frühjahr 1842 für ein Jahr nach Dresden über, um bei dem vortrefflichen Organisten Johann Schneider seine Orgelstudien zu vollenden. Auf Mendelssohns Wunsch trat er hierauf Anfang April 1843 als erster Schüler in das soeben gegründete Leipziger Konservatorium der Musik ein, eigentlich wohl mehr als Lockvogel, als weil er einer weiteren Ausbildung noch bedürftig gewesen wäre. Bereits im Herbst desselben Jahres ging denn auch seine Schülerzeit wieder zu Ende und er folgte einer Berufung als Organist nach Winterthur. Ein neunzehnjähriger Aufenthalt in dieser Stadt, und ein sich daranschließender zehnjähriger in Zürich, wo er vorzugsweise als Dirigent der dortigen Abonnementskonzerte wirkte, mußten ihm die Schweiz zur zweiten Heimat machen, und er hat auch dieser Zeit, in der er den vorzüglichsten seiner musikalischen Zeitgenossen — Stockhausen, Wagner, Liszt, Brahms, Klara Schumann u. a. — nähertreten sollte und überall Liebe und Verehrung fand, stets als der glücklichsten seines Lebens gedacht. Sie war es in der Tat, da sie seiner allem äußeren Zwang abholden, nach innerer und äußerer Freiheit lechzenden Künstlernatur volles Genüge leistete, ihn die rauhen, Tag für Tag wiederkehrenden Pflichten einer aufreibenden Amtstätigkeit nicht empfinden ließ. Seine 1868 erfolgte Verheiratung mit der damals am Züricher Theater engagierten Sängerin Maria Schmidt scheint ihm nun aber doch den Gedanken und die Notwendigkeit, sich nach einer einträglicheren und zugleich gesicherten Lebensstellung umzusehen, immer unabweisbarer nahegelegt zu haben. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Meiningen, als Lehrer der Prinzessin Maria, folgte er Anfang 1873 einem Rufe nach Würzburg, um die Leitung der dortigen Musikschule zu übernehmen. Leider erwies er sich, wie übrigens zu erwarten gewesen war, zu einer gedeihlichen Lösung der ihm hier gestellten organisatorischen und pädagogischen Aufgaben als völlig ungeeignet, so daß er sich schon nach zwei Jahren von der seinem Naturell so wenig zusagenden Stellung wieder zurückzog und nach Leipzig ging, in der Hoffnung, durch eine gesteigerte Kompo-

sitionstätigkeit und durch Privatunterricht der Sorgen um seinen Lebensunterhalt überhoben zu werden. Aber trotz allem aufgewandten Fleiß und trotzdem er sich sogar zu Arbeiten herbeiließ, bei denen die künstlerischen Rücksichten von den geschäftlichen überwogen wurden, gelang es ihm nicht, eine dauernde Sicherung seiner ökonomischen Lebensverhältnisse herbeizuführen. Er zog es daher nochmals vor, in den gesicherten Verband eines Lehrinstituts einzutreten, und übernahm 1883 eine ihm von Dr. Franz Wüllner angebotene, zwar wenig umfangreiche und gering dotierte, aber immerhin feste Lehrerstelle am Konservatorium in Dresden. Aber auch hier fand er nicht, was er brauchte, ja seine äußeren Verhältnisse verschlechterten sich von Jahr zu Jahr derart, daß seine Freunde es nicht länger mit ansehen konnten und sich entschlossen, die Sammlung einer Ehrengabe für ihn in die Wege zu leiten. Männer, wie Bülow, Brahms, Joachim, Hanslick u. a. liehen dem menschenfreundlichen Plane ihre wertvolle Unterstützung, und so gelang es, in einigen Monaten für den alternden Meister eine Summe zusammenzubringen, durch die seine materielle Lage wieder geordnet und auch die Sorgen für die Zukunft bis zu einem gewissen Grade gebannt werden konnten. Im September 1890 siedelte Kirchner auf den Rat seiner Freunde Brahms und Bülow nach Hamburg über, wo er, hauptsächlich durch Bülows Vermittlung, als Klavierlehrer zu den ersten Gesellschaftskreisen in Beziehung trat und teils hierdurch teils mit Hilfe von Unterstützungen alter und neu gewonnener Freunde sich und die Seinen vor der drückendsten Not zu bewahren vermochte. Ein langsam fortschreitendes Augenleiden hinderte ihn indessen mehr und mehr an seiner schöpferischen Tätigkeit, und als ein im Jahre 1894 eintretender Schlaganfall ihn zu allmählich immer zunehmender körperlicher Hilflosigkeit verurteilte, führte er fortan nur noch ein beklagenswertes, jedes Zwecks und Inhalts beraubtes Dasein, bis ihn am 18. September 1903 ein sanfter Tod von seinen Leiden erlöste.

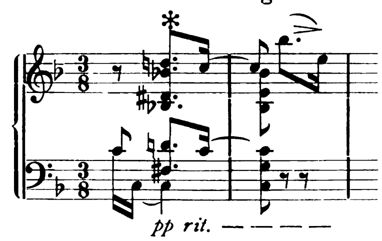
Wenn wir den tiefen und nachhaltigen Einfluß Robert Schumanns auf Kirchner bereits feststellen konnten, so ist es zur genaueren Charakterisierung dieses Einflusses unerläßlich, sich zu vergegenwärtigen, daß es der Schumann der ersten Periode war, den sich unser Kirchner, einem unbewußten inneren Triebe folgend, zum Leitstern seiner künstlerischen Entwicklung erkoren hatte, der Schumann, der selbst seine Sturm- und Drangperiode noch nicht überwunden und dessen reiches Seelenleben bis dahin ausschließlich in Klavierstücken und zumeist in kleinen, neuartigen Formen seinen äußeren Niederschlag gefunden hatte. Wir wissen, daß Schumanns Schaffenstrieb weit eher zum Durchbruch gelangte, als die dazu unerläßliche technische Durchbildung ihn hierfür genügend hatte erstarken lassen. Das Ergebnis war eine Reihe von Kompositionen, die in stilistischer und klaviertechnischer Beziehung zu dem Hergebrachten in starkem Gegensatz standen und daher vielfach lebhaften Widerspruch hervorriefen, die aber als keck hingeworfene Stimmungsbilder und als der naturalistische Ausdruck einer eigenartigen Empfindungswelt von einem kleinen Kreise mit Begeisterung aufgenommen und als der Beginn einer neuen Entwicklungsrichtung der Musik begrüßt wurden. Gerade der noch nicht ausgereifte, aber, einem gärenden Most gleich, eine herrliche Reife verheißende Charakter der Schumannschen Erstlingswerke mußte auf geistesverwandte jugendliche Gemüter einen mächtigen Zauber ausüben und, wenn sie selbst produktiv waren, ihre Schaffenskraft in ähnlicher Richtung befruchten. Wenn viele unter uns Nachgeborenen sich dieser Wirkung der Schumannschen Musik aus ihrer Jugend entsinnen werden, um wieviel mehr mußte sich der dem jungen Romantiker persönlich nahestehende, durch gegenseitige Sympathie mit ihm verbundene und zu ihm aufblickende Kunstjünger Kirchner von dieser damals noch in ihrer vollen Neuheit und jugendfrischen Unmittelbarkeit wirkenden Musik im Innersten ergriffen und völlig in Besitz genommen fühlen! So wurde denn auch für Kirchner das Klavier der Freund und Vertraute seines Seelenlebens, der Träger seiner geheimsten Freuden und Schmerzen, der allzeit willige Verkünder seines musikalischen Denkens und Empfindens. Und zur Form, in die er seine Gedanken ausströmen, in der er sie sinnenfälligen Ausdruck gewinnen ließ, gestaltete sich ihm das kleine Klavierstück mit inhaltsvoller motivischer Grundlage und kurzer, fast epigrammatischer, aber erschöpfender thematischer Behandlung. Während aber für Schumann die Zeit der ausschließlichen Klavierkomposition und der vorzugsweisen Benutzung kleiner Tonformen nur als die erste Periode seiner künstlerischen Gesamtentwicklung zu betrachten ist, die, vom Jahre 1840 ab, ganz anderen, umfassenderen Zielen zustrebte, blieb Kirchner der ihm durch Neigung und die Richtung seines Talentes an die Hand gegebenen Form des kleinen Klavierstücks als Ausdrucksmittel dessen, was es ihn zu sagen drängte, Zeit seines Lebens getreu. Nur ausnahmsweise sehen wir ihn auch andere Kompositionsgebiete in den Bereich seiner Schaffenstätigkeit hineinziehen, ohne aber daraus die Überzeugung zu gewinnen, daß er hier in gleich hohem Sinne, wie auf dem Gebiete der Klavierkomposition, als ein Auserwählter unter den Berufenen zu gelten habe. Er fühlte selbst das Auffallende dieses Sichzurückziehens auf eine Kunstgattung, wenn er in einem, von Niggli erwähnten Briefe an Dr. W. Kienzl schreibt: „Ob besondere Neigung und Faulheit oder Ungeschicklichkeit mich immer wieder aufs Klavier hinwiesen und für dieses hauptsächlich in kleinen

Formen mich bewegen ließen — wer weiß es genau?" Wir haben heute weder das Recht, noch überhaupt Veranlassung, uns über die Selbstbeschränkung unseres Künstlers zu beklagen, wenn wir das reiche Füllhorn kostbarer Gaben überschauen, mit denen er uns auf dem Felde der Klaviermusik überschüttet hat, Gaben, unter denen kaum eine sein dürfte, die nicht den Stempel vollendeter Meisterschaft an der Stirn trüge. Denn das unterscheidet unsern Meister von seinem Vorbild Robert Schumann, daß er nicht, wie dieser, ohne die Stütze einer ausreichenden musikalisch-theoretischen Erziehung die Komponistenlaufbahn betrat und sich erst durch eine Reihe unfertiger, wenn auch genialer Geistesprodukte und durch nachträgliche gründliche Unterweisung von den Schlacken einer unzulänglichen Kunstbildung hätte befreien müssen. Im gesicherten Besitze aller der Kenntnisse und Fertigkeiten, die den genialen Erfinder erst befähigen, seinen Gedanken eine den Gesetzen der Kunst entsprechende objektive Fassung zu verleihen, tritt er uns schon in seinen Zehn Klavierstücken Op. 2, dem ersten der von ihm veröffentlichten Klavierwerke, als fertiger Meister entgegen. Ja, nicht nur das — er offenbart uns zugleich in den zehn Stücken dieses Werkes seine ganze Individualität, die Kraft und Zartheit seines Empfindens, seine Kunst, wie der Freude, so dem Schmerz gleich treffenden und packenden Ausdruck zu verleihen, das entzückende Spiel seines Humors. Und wie er hierin Robert Schumann innig die Hand reicht, so steht er doch in dem, was er uns zu sagen hat, völlig auf eignen Füßen, als ein musikalischer Erfinder, der seine allgemeine Geistes- und Gemütsverwandtschaft mit jenem Meister der Romantik zwar nirgends verleugnen kann, dem aber in seinem reichen Innenleben ein nie versagender Quell eigengearteten Kunstschaffens zu Gebote steht.

Kraftvoll und selbstbewußt beginnt das erste jener Zehn Klavierstücke, gleich durch den übergreifenden Sekundakkord im zweiten Takte unser Interesse in Spannung versetzend. Wie dann das Hauptmotiv lediglich durch das Mittel der Modulation weitergesponnen und auf dem Grunde einer energischen und weitausgreifenden Baßführung der angegebene Grundcharakter weiter befestigt wird, das zeigt schon hier das in allen seinen Werken hervortretende Bemühen des Komponisten, sich in der Anwendung der Kunstmittel möglichster Sparsamkeit zu befleißigen und das einmal gewählte thematische Grundmaterial zur vollen Entfaltung der in ihm liegenden musikalischen Werte zu bringen. Wir werden noch mehr von diesem Streben überzeugt, wenn wir bei genauerem Zusehen bemerken, daß auch dem überaus ausdrucks- und empfindungsvollen Mittelsatz des Stückes der hier ins Milde und Versöhnende abgewandelte Hauptgedanke zugrunde gelegt und nun auch in diesem Sinne einer erschöpfenden Behandlung unterzogen worden ist. Die hierdurch herbeigeführte ruhigere, sanftere Stimmung soll indessen nicht zu dauernder Herrschaft gelangen: ein jäh dazwischenfahrender verminderter Septimenakkord macht ihr ein plötzliches, gewaltsames Ende, um, wieder in den ersten Teil zurückleitend, den energischen Grundcharakter des Stückes aufs neue zu bekräftigen. Ganz im Gegensatz zu diesem Stücke tritt uns No. 2 entgegen als Sinnbild des Zarten, Innigen, im höchsten Sinne Klangschönen. Ich wüßte nicht viele Stücke Kirchners, die ich in diesem Betracht dem Stücke an die Seite zu stellen vermöchte: klassisches Ebenmaß der Erfindung vereinigt sich hier mit kristallklarer Form auf dem Grunde seines eigenartigen, prächtigen Klaviersatzes zu einem vollendet harmonischen Gebilde. Wieder ein anderes Gesicht zeigt No. 3, in seinem Grundwesen von träumerischer Melancholie, die, im Mittelsatz heftig aufgeschreckt, nur mit Mühe und nach wiederholten Anläufen sich zu sich selbst wieder zurückfindet. Auch hier fordert es unsere Bewunderung heraus, wie der Komponist eigentlich nur mit zwei kurzen Motiven den Aufbau des ganzen Stückes zustande bringt. Ausgesprochene Lustigkeit charakterisiert No. 4, und wenn auch vorübergehend die Miene des Komponisten sich verfinstern zu wollen scheint, so hat das, wie die Folge zeigt, nicht viel zu bedeuten: unaufhaltsam bricht sich die Fröhlichkeit wieder Bahn, um schließlich mit einer neckisch-humorvollen Wendung ihren plötzlichen Abschluß zu finden. Von den übrigen Stücken des Werkes seien nur noch die leidenschaftlich-stürmische No. 9 und die von düsterem Ernst erfüllte Schlußnummer hervorgehoben, um nun schon aus diesem Opus 2 die Überzeugung zu begründen, daß der Komponist den ganzen Umkreis der menschlichen Seelenstimmungen zu durchmessen und in Gebilden von eigenartiger Schönheit künstlerische Gestalt gewinnen zu lassen vermag.

Aber auch noch auf eine andere Frage geben uns die Stücke Op. 2 vollbefriedigende Antwort, auf die Frage nach dem Stil, der Form, der Satzweise der Kirchnerschen Klaviermusik. Auch hierfür ist dieses Erstlingswerk geradezu als typisch zu betrachten. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß Kirchner sich in seinem motivischen Material die äußerste Beschränkung auferlegt, daß oft ein einziger Gedanke für ihn hinreicht, um einen Kunstbau von reichster Gliederung und klassischer Schönheit vor uns erstehen zu lassen. Der motivische Stoff rinnt dann wie Blut durch die Adern des künstlerischen Organismus, überall derselbe und doch überall neue Werte schaffend, neue Schönheit enthüllend. Kirchner zeigt sich in dieser Beziehung seinem mehr in Sequenzen sich gefallenden Vorbild Schumann überlegen und als ein würdiger Vorläufer von *Johannes Brahms*, in dessen

Stücken Op. 118 und 119 diese Richtung wohl ihre höchste Vollendung und Vertiefung erreicht hat, wenn auch Brahms an immer neu quellender, blühender Erfindung seinen Vorgänger vielleicht nicht ganz erreicht. Mit der Beschränkung des Komponisten auf einen schmalen motivischen Unterbau und seinem Bestreben, für die gesetzten Zwecke nur die entsprechenden Mittel und nicht mehr in Bewegung zu setzen, steht im Einklang sein Verzicht auf die Anwendung aller nur der äußeren Wirkung dienenden Ausdrucksmittel, wie der Passagen, der Verzierungen. Alle seine Noten sind wesentliche Träger des Ausdrucks, und das Überwiegen der Viertel- und Achtelnoten über die Sechzehntel und kleineren Gattungen gibt schon dem Notenbilde der Kirchnerschen Musik sein charakteristisches Aussehen und drängt sich einem unwillkürlich auf, wenn man eine größere Reihe seiner Klavierstücke an seinem Auge vorübergehen läßt. Was Kirchner hierdurch an äußerer, virtuoser Wirkung verliert, ersetzt er uns in überreichem Maße durch die innere Vertiefung seines Satzes nach Seite der Melodik, der Rhythmik und vor allem der Harmonik. Über die Fülle und Schönheit seiner melodischen Erfindung, die alle Stimmen seines Klaviersatzes durchdringt, ein Wort verlieren zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen, da jede Seite, die man aufschlägt, dafür als Zeuge aufgerufen werden kann. Und wenn in bezug auf rhythmische Kombinationen sein Erstlingswerk nicht gerade Neues, Außergewöhnliches bietet und darin von manchem späteren Werke übertroffen wird, so steht es dafür in harmonischer Hinsicht bereits auf der vollen Höhe seines Kunstschaffens. Die Universalität seiner Harmonieentfaltung, die Frische seiner Modulationen, die Art, wie er oft mit überraschend schöner Wirkung in die entlegensten Tonarten ausweicht, um auf kürzeste und doch anscheinend ganz selbstverständliche Weise den Weg wieder zurückzufinden, ist bewunderungswürdig und gehört ohne Zweifel zu den charakteristischsten Kennzeichen seiner Kunst. Daß ihn hierbei sein harmonischer Spürsinn häufig auf die seltsamsten, wenn auch ganz zwanglos zustande kommenden Klangverbindungen führt, kann nicht befremden. So dürften, um nur ein Beispiel anzuführen, der gegen den Schluß von No. 2 auftauchende, mit Hilfe dreier freier Vorhalte aufgebaute Akkord:



der in dem darauffolgenden Dominantseptimenakkord seine natürliche Lösung findet, in der bis dahin vorhandenen Klavierliteratur seinesgleichen suchen.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Richard Wagner und die Militärmusik.

Von Erich Kloss.

In den Briefen Richard Wagners, besonders in denen an seine Künstler und Freunde, finden sich interessante Äufserungen des Meisters über die Militärmusik.

Wie stets, war Wagner auch hier auf das angenehmste berührt, wenn er seitens der Dirigenten auf Verständnis und liebevolle Ausführung seiner Tonwerke und derjenigen andrer grofser Meister stiefs. Seine Freude war dann sehr grofs und äufserte sich in sinnigen und schönen Aufmerksamkeiten für die Ausführenden. Charakteristisch hierfür ist zunächst ein, den „Künstlerbriefen" entnommenes Schreiben an den Kapellmeister *Sonntag* von der Kapelle des 7. Infanterie-Regiments in Bayreuth. Diese hatte bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872 (dem 59. Geburtstage des Meisters) mitgewirkt und trotz strömenden Regens den prachtvollen „Huldigungsmarsch" (an König Ludwig II. von Bayern) zum Vortrag gebracht.

Trotzdem dieser Tag für Wagner einer der bewegtesten war (es fand bekanntlich nach der Grundsteinlegung nachmittags unter seiner persönlichen Leitung die glanzvolle Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens im alten Markgräflichen Opernhause statt) nahm sich der Vielbeschäftigte und Vielgeplagte noch am späten Abend nach der Rückkehr in das Schlofs „Fantaisie" bei Bayreuth die Zeit, den nachfolgenden schönen Dankesbrief an den wackeren Kapellmeister und seine Musiker zu richten. Der Brief ist erst jüngst veröffentlicht in den „Künstlerbriefen" (Verlag Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig):

An Kapellmeister *Sonntag* (Kapelle des 7. Inf.-Regiments in Bayreuth).

Mein geehrter Herr Kollege!

Unter den glücklichsten Umständen würde ich Ihnen, sowie den tüchtigen Musikern Ihres Korps für die mir gewährte Mitwirkung zur Feier der Grundsteinlegung des Festtheaters zu wahrem und herzlichem Danke verpflichtet gewesen sein; daß ich hierbei nun aber den Übelstand der allerungünstigsten Witterung zu beklagen hatte, welchem Sie und die Herren Musiker so ausdauernd trotzten, — daß Sie es so möglich machten, der eigentlich verunglückten Feier dennoch einen erhebenden und sehr erfreuenden Ausdruck zu geben, dies bewegt mich so ernstlich, daß ich mit dem Ausdrucke meines lebhaften Mitgefühls für die erlittene Beschwerde Ihnen meinen wahrhaft bewundernden Dank auszusprechen habe, welchen ich Sie ersuche zugleich den um mich so sehr verdienten Herren Musikern auf das Empfehlendste weiter mitteilen zu wollen. Mit Hochachtung Ihr sehr verbundener

Richard Wagner.

Fantaisie, den 22. Mai 1872.

Die Beziehungen Wagners zu den Bayreuther Militärmusikern blieben auch später sehr nahe. Bekannt ist ja, dafs z. B. die Fanfaren, mit denen der Anfang der Vorstellung auf dem Festspielhügel bezeichnet wird, bis auf

den heutigen Tag von Mitgliedern der Kapelle des 7. Infanterie-Regiments ausgeführt werden.

Ehe die ersten Festspiele (1876) zustande kamen, war Wagner leider oft genötigt, sich auf Reisen zu begeben, um durch Konzerte weitere Mittel zu beschaffen für die Verwirklichung der Bayreuther Idee. Hierbei kam er vielfach in Berührung mit Militär-Musikkorps, die ihm Ovationen brachten.

So schreibt er an seinen Freund, den Bayreuther Bankier Friedrich Feustel: „Die (Wagner-) Vereine von Darmstadt und Mainz haben mich überrascht und erfreut, wobei auf der Strafse die Regimentsmusiken nie fehlten."

Bei einer festlichen Zusammenkunft im Hotel Disch in Köln im Dezember des Jahres 1872, wo der Meister eine Vorlesung über seine künstlerischen Pläne hielt, bezw. bei dem darauffolgenden Souper kam es zu einem interessanten Zwischenfall.

In der an den Saal grenzenden Veranda intonierte ein tüchtiges Militär-Orchester, nämlich das des 16. Infanterie-Regiments, zur Begrüfsung des berühmten Gastes den Tannhäuser-Marsch und die Freischütz-Ouvertüre. Während des Schlusses der letzteren sah man Wagner auf seinem Stuhle ungeduldig hin- und herrücken. Plötzlich sprang er auf, und ehe die überraschten Tischgenossen es sich versahen, stand er mitten unter der Kapelle. Auf ein Zeichen des Kapellmeisters verstummte die Musik und alle Musiker erhoben sich. „Meine Herren" — sagte Wagner, nachdem er wegen der Störung um Entschuldigung gebeten, „ich habe die Ouvertüre unter des Meisters Leitung noch in Dresden gehört und mir die Tradition seiner Direktion, namentlich die Auffassung des letzten Teiles, wohl bewahrt. Sie erlauben, dafs ich ihnen diese für Ihre ferneren Aufführungen des Tonstückes mitteile." Er ergriff den Taktstock, bezeichnete den Eintritt des Cdur nach der grofsen Fermate als Anfang, erläuterte die Vortragsweise und nun ging's los. Die Anwesenden hatten sich von den Plätzen erhoben und sahen durch die grofsen Fenster der Veranda dem interessanten Vorgange mit äufserster Spannung zu. Rührend war es, zu sehen, wie die jungen Musiker, wie im Traum, mit angehaltenem Atem und aufgerissenen Augen an jeder Fiber seines Gesichts hingen. Die „Kölner Nachrichten" schrieben damals: „Neben den stolzen Erinnerungen von Mars la Tour und Beaune la Rolande wird ihnen zeitlebens der Abend im Gedächtnis bleiben, an welchem der deutsche grofse Meister, der ihnen bisher nicht mehr als eine sagenhafte Gestalt war, in eigener Person ihre Leistungen dirigierte."

Wagner liefs die Stelle — etwa 26 Takte in Cdur — mehrmals wiederholen, und siehe da: die längst bekannten Takte erschienen in einem ganz neuen Lichte.

Aufserordentlich angenehme Eindrücke empfing der Meister von der Militärmusik auch in Hamburg bei seinem Besuche vom 18.—25. Januar 1873. Am Morgen nach seiner Ankunft brachte ihm das Musikkorps des Hanseatischen Infanterie-Regiments No. 76 in Uniform ein Ständchen unter Musikdirektor *A. Ganzers* Leitung. Darauf folgte am 20. Januar eine Morgenmusik der Kapelle des Thüringischen Infanterie-Regiments unter Leitung seines Musikdirektors *Julius Laube*. Es ist dies der vielen Kurgästen durch die jahrelange Direktion der Kurkonzerte in Bad Ems bekannte Dirigent, der aufser in Ems auch in Hamburg bis vor kurzem die sehr beliebten Laube-Konzerte leitete.

Beide Kapellen, die Hamburger und die Altonaer, brachten dem Meister am Sonnabend, den 25. Januar, noch ein solennes Ständchen dar und zwar unter der abwechselnden Leitung der Musikdirektoren Ganzer und Laube. In seiner bekannten Liebenswürdigkeit hatte Wagner hierfür einen besonderen Dank ersonnen und zwar überreichte er den beiden Dirigenten ein Dankesdiplom. Dies bestand aus zwei zusammenhängenden Blättern eines Bogens, auf dem rechts und links die gesonderten Widmungen an jeden einzelnen nebst den entsprechenden Hauptthemen aus den aufgeführten Musikstücken („Rienzi", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger" usw.) geschrieben waren. Die Widmungen lauten:

1. Dem Musikdirektor
Ganzer
und
dem von ihm dirigierten vortrefflichen
Musikkorps des Hanseatischen Regiments No. 76
in dankbarer Erinnerung
an die ihm erwiesene hocherfreuliche künstlerische
Ehrbezeigung
Richard Wagner.

2. Dem Musikdirektor
Laube
und
dem von ihm angeführten ausgezeichneten
Musikkorps des Thüringischen Regiments No. 31
in dankbarer Erinnerung
an die ihm erwiesene hocherfreuliche künstlerische
Ehrbezeigung
Richard Wagner.

Die humoristischen Widmungsverse aber lauten:

„Ein *Ganzer* ist der *Laube*
Nicht halb ist *Ganzers* Glaube;
Doch wenn Thüringer und Hanseaten
Sinfonisch sich begatten,
Dann zeigt sich noch ganzer das Ganze —
Und Ganzer mit Laube im Glanze."

Dieses Diplom ist hier wiedergegeben nach dem Original-Konzept mit Notenbeispielen in den von C. Fr. Glasenapp herausgegebenen Gedichten Richard Wagners (Verlag G. Grote in Berlin).

Auch während der letzten Lebensepoche in Bayreuth ereignete es sich noch manchmal, dafs die dortigen Militärkapellen dem Meister ein Ständchen brachten. Als das Haus Wahnfried bezogen war, spielte (z. B. am Geburtstage im Jahre 1873, 22. Mai) die Kapelle des Infanterie-Regiments im nahe gelegenen Hofgarten Wagnersche Weisen, und abends brachte ihm der Liederkranz mit der Kapelle der Chevaulegers eine Serenade. Selbst die italienischen Militärkapellen versäumten es während des Aufenthalts des Meisters in Venedig usw. nicht, Wagnersche Stücke auf das Programm ihrer sogenannten „Standmusik" zu setzen.

„Die Dame Kobold."

Komische Oper in drei Aufzügen, frei nach dem gleichnamigen Lustspiel von Pedro Calderon de la Barca. Mit der Musik zu „Cosi fan tutte" von W. A. Mozart. Bearbeitet von *Carl Scheidemantel*.

(Uraufführung: Dresden, am 6. Juni 1909.)

Von Professor Otto Schmid-Dresden.

So alt wie die Oper selber sind die Versuche Mozarts „Cosi fan tutte" dauernd für die Bühne zu retten. Man lese nur in Riemanns trefflichem „Opern-Handbuch" darüber nach, wie viele Versuche gemacht wurden, das

bedenkliche und schwächliche da Pontesche Libretto zu verbessern. Bis hinauf zu Eduard Devrients Neufassung, die wohl am meisten Eingang fand, probierte man es mit allerhand „Bearbeitungen“, aber daneben fehlte es auch nicht an Versuchen, der Musik einen ganz neuen Text unterzulegen. Michel Carré und Jules Barbier, die beiden fruchtbaren französischen Librettisten, benützten im Jahre 1863 Shakespeares „Vergebene Liebesmüh“ zu diesem Zwecke. Alles, alles aber war — vergebene Liebesmüh', und endlich unternahm man das einzig Richtige, man gab das Werk wieder in der Originalgestalt. Bei den Mozart-Festspielen in München entzückte und entzückt es so Kenner als Laien. Wir denken, das genügt. Eine Oper, die sich dauernd auf dem Spielplan erhält, ist aus Mozarts „Cosi fan tutte“ nicht zu machen. Sie wird immer nur vorübergehend auf der Bühne Erfolge haben. Am besten plaziert würde sie in zyklischen Vorführungen der Mozartschen Meisteropern (vom „Idomeneo“ an!), für die es Zeit wäre, an allen grofsen Bühnen Raum zu schaffen. Ein Mehr, ein Dauerleben ist für das Werk nicht zu erzwingen. Dazu fehlen dieser Musik die starken Gefühlswerte; der Umstand, dafs sie eine Gelegenheitsschöpfung im eigentlichen Sinne des Wortes ist, fällt hier ausschlaggebend ins Gewicht. Es ist bekannt, dafs ein tatsächliches Vorkommnis Veranlassung zur Entstehung der Oper bot, und dafs Kaiser Joseph II. die Geschichte aus der Chronique scandaleuse seiner Residenzstadt von da Ponte eigens für den Kaiserlichen Kammerkompositeur Mozart zu einem Libretto verwenden liefs. Niemetschek betont, dafs es nicht in der Gewalt des Meisters lag, den Auftrag abzulehnen, dafs ihm der Text ausdrücklich aufgetragen wurde, womit alle Fabeln von der Skrupellosigkeit der Textwahlen Mozarts hinfällig werden. Nimmt man das Libretto zur Hand, die Geschichte von der Wette des alten Lebemannes Don Alfonso und den beiden Offizieren (Guglielmo und Ferrando) und ihr Ergebnis, die erwiesene Untreue der Bräute (Fiordiligi und Dorabella) der letzteren, mit allen seinen Mängeln und Schwächen, so konnte auch ein Mozart keine Schöpfung von den Ewigkeitswerten eines „Figaro“, eines „Don Juan“ oder einer „Zauberflöte“ aus ihm hervorzaubern. Seine Musik mufste in der Hauptsache an der Oberfläche haften. Da waren keine echten Gefühlstöne anzuschlagen, wo es sich um ein frivoles Spiel und um eine Maskerade handelte, und so ist denn die Partitur von „Cosi fan tutte“, das läfst sich nun einmal nicht leugnen, nicht „höchster Mozart“; er schrieb sie nicht mit seinem Herzblut. Aber Mozart, echter Mozart ist und bleibt sie, und Nummern wie die beiden Quintette: „Ha, welch' Schicksal, dich verlassen“ und „du schreibst mir alle Tage“, von denen das letztere von einer geradezu idealen sinnlichen Schönheit ist, und das in duftigste Stimmung und Kolorit getauchte Terzett, „Weh't sanfter ihr Winde“ konnte eben nur er schreiben! Damit erschöpft sich indessen noch nicht das Lob, das man der „Cosi fan tutte-Musik zu zollen hat. Vielmehr kommen wir erst zum springenden Punkt, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkt des Dramatischen betrachten. Sie ist aufs innigste mit dem Texte verwachsen und schmiegt sich der Handlung in allen ihren Wendungen engstens an. Es ist also keineswegs nur die Fülle von Wohllaut, die fast zu verschwenderisch über diesem Werk ausgebreitet ist, die dieser Partitur ihren Eigenwert verleiht, beispielsweise in einer reichen, klanggesättigten Orchestration, es ist auch das Moment der musikalischen Charakteristik, das nicht zu kurz kommt, wenn es sich auch der Lage der Dinge nach mehr auf die Vorgänge, als die Personen erstrecken kann. Man nehme nur den Übermut an, der uns aus dem tollen Wirrwarr des ersten Finales entgegenlacht.

Also ein schwieriges Unterfangen, einen absolut neuen und anders gearteten Text dieser Musik unterlegen zu wollen, ein Unterfangen, das eine Verkennung, um nicht zu sagen, Geringachtung des genialen Dramatikers, der Mozart war, bedeutet. Bei ihm glaubt man Versuchen zu dürfen, was man bei Wagner als eine Sünde empfinden würde. Der Grund? Wir meinen, er ist in der Unkenntnis der Originalgestalt der in italienischer Sprache komponierten Mozartschen Werke zu suchen. Gewifs dem Meister waren literarische Ambitionen bei seiner Textwahl und in der Art seines Schaffens fremd, er fühlte sich souverän als Musiker seinen Stoffen gegenüber, aber man vergleiche nur Wort für Wort und Note für Note wie er komponierte und man wird stets erkennen, dafs Wort und Ton aufs innigste einander verbunden sind. Es kann und soll nun an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden, wie im einzelnen Scheidemantels Textunterlegung gegen Mozarts Musik Verstöfse beging. Es soll diese nur im allgemeinen als ein unmögliches Beginnen dargestellt werden, so gut auch die Absichten waren, die den trefflichen Künstler geleitet haben mögen.

Schon vom stilistischen Gefühl aus war die Wahl des Calderonschen Stückes keine glückliche. Gerade die Cosi fan tutte-Musik ist so spezifischer Rokoko, atmet so ganz den Geist des Zeitalters des Spitzen-Jabots und Galanterie-Degens, dafs die altspanische Geschichte sich ihr kaum anpassen konnte. Diese derben Späfse, mit denen Donna Angela mit Hilfe ihrer Kammerzofe Isabella das Interesse und die Liebe Don Manuels als „Dame Kobold“ auf sich zieht, harmonieren ebensowenig zur Musik wie die Raufboldfigur ihres Bruders Don Luis, und was darum und daran ist, die zarte Liebe zwischen ihrem sanfteren Bruder Don Julio und der von ihr angenommenen Donna Beatriz, würzt die kleine Handlung auch nicht. Sie ist jedenfalls nicht um ein Deut unterhaltender als die des Originals. Wozu also alle die verwirrenden Eingriffe in die Partitur, die Umsetzung einzelner Nummern usw. und die Sinnveränderungen im Musikalischen? Wir gestehen es offen ein, wir empfanden Qualen, als wir manches Schreckliche über uns ergehen lassen mufsten. An Stelle des köstlich wirkenden „ich sterbe noch vor Lachen“ des alten Lebemanns Don Alfonso im „Abschiedsquintett“ singt Don Luis, der Stofsdegenheld, bei vollständig geänderter Situation: „Ich schwöre blut'ge Rache“, und das übermütige erste Finale mit dem Maskenscherz der als Arzt verkleideten Despina wird einer bedenklich ins Ernste (Duellszene) ausbiegenden Situation untergelegt! —

Also, man gehe getrost zur Tagesordnung über diese „Verböserung“ hinweg und kehre reumütig zum Mozartschen Original zurück. Es wird, von Zeit zu Zeit hervorgesucht, und mit Lust, Liebe und Verständnis interpretiert, alle Hörer entzücken. Die Vorstellung der „Dame Kobold“ bewies jedenfalls, dafs hierselbst die Vorbedingungen zu einer guten Aufführung gegeben wäre, wenn auch unverkennbar war, wie schwer unsern Sängern Mozartgesang wird. Mit *Schuch* am Pulte könnten die Damen *Siems*, *Seebe*, *Nast* und die Herren *Soot*, *Perron*, *Nebuschka*, *Scheidemantel* sozusagen in ihren Partien bleiben.

Der Kinderchor im Konzertsaal.

Seit hunderten von Jahren spielt der Kinderchor — allein oder in Verbindung mit Männerstimmen — in der Musik eine grofse Rolle, in erster Reihe als Knabenchor in der Kultusmusik. Man fand die Knabenstimme so vortrefflich passend für diese, dafs man die grausame Verirrung nicht scheute, sie künstlich im Erwachsenen zu konservieren.

Viele Kirchenchöre, deren Sopran und Altstimmen mit Knaben besetzt waren, haben es zu grofsem Ruhm gebracht; manche spätere Gröfse stand einst in ihren Reihen, wir brauchen nur an den Lüneburger Mettenschüler Joh. Seb. Bach, an den Kapellknaben Josef Haydn in Wien und — rückwärts gehend — an den Kurrendaner Martin Luther zu denken.

Ursprünglich sangen die Knaben ausschliefslich bei gottesdienstlicher Feier, später auch in Kirchenkonzerten. Nicht nur in a cappella-Gesängen verwandte man sie, sondern auch in grofsen Werken mit Orchester. Die Bachschen Kantaten sind zunächst für den Bachschen Chor, der aus Knaben- und Männerstimmen bestand, geschrieben, und in der Matthäuspassion greifen die Knaben mit dem Cantus firmus „O Lamm Gottes“ aufserordentlich wirksam in den ersten Riesenchor ein.

Der moderne Konzertsaal blieb den Kinderstimmen ebenfalls nicht verschlossen. So singen seit langen Jahren die Thomaner jährlich einmal in einem Konzert des Gewandhauses. Sogar die Oper kam nicht ohne sie aus, Bizets Carmen ist ein naheliegender Beweis dafür. Noch weiter geht man in jüngster Zeit. Sie übertrug dem Kinderchor in grofsen Werken die ausschlaggebende Rolle. Pierné verlangt in seinem Oratorium, „Der Kinderkreuzzug“ 200—300 Kinderstimmen, deren Mitwirkung den Erfolg des Werkes in erster Reihe bestimmt. In neuester Zeit schreibt derselbe Komponist — wie wir lasen — ein Oratorium für den Kinderchor allein. Eine mächtig wirkende, wenn auch nur kurze Tonschöpfung für Knaben- und Männerstimmen mit Begleitung eines Blasorchesters ist der „Gesang der Athener“ von Sibelius. Schwierige Aufgaben stellt Theodor Streicher dem Kinderchor in einer Mignonszene aus Wilh. Meister, und Jan van Gilse liefs soeben bei Kistner eine umfangreiche Komposition auf einen Text von Rich. Dehmel „Lebensmesse für achtstimmigen Chor, Solostimmen, Kinderchor und grofses Orchester“ erscheinen, in der die dreistimmigen Chöre der Knaben und Mädchen sehr sangbar und wirkungsvoll gesetzt sind.

Man darf diese Erscheinungen mit wohlwollendem Interesse verfolgen, gehören sie doch notwendig in das musikalische Bild der Gegenwart, das krampfhaft neue Formen sucht. Mag manche Mifsgeburt durch allzueifriges Suchen zur Welt kommen, es wird doch auch dies und jenes neue Ausdrucksmittel gefunden und dadurch der Boden bereitet, auf dem die Werke des Genies, das die Zukunft früher oder später der Welt schenken wird, entstehen können.

E. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. — Die Spielzeit der Königlichen Oper ist nun bald vorüber. Ihre erste Aufführung war am 20. August Tristan und Isolde, die letzte soll am 14. d. M. Götterdämmerung sein. An Neuheiten brachte sie Habanera von *R. Laparra*, die nur einmal auf die Szene gelangte, Elektra von *R. Straufs*, die 20 Aufführungen erlebte, Versiegelt von *L. Blech*, das 23mal gegeben wurde und Ein Wintermärchen von *K. Goldmark*, das schwerlich auch dann mehr als 3mal in Szene gegangen wäre, wenn man es uns früher als den 17. Mai gebracht hätte. — *R. Wagner* war mit 10 Werken in 84 Aufführungen vertreten. Am häufigsten wurde Versiegelt gegeben (23mal), dann folgen Elektra (20mal), Mignon (14mal), Lohengrin und Butterfly (13mal), Tannhäuser und Bajazzi (11mal) usw. Der Babier von Bagdad, der Evangelimann und Falstaff brachten es nicht über eine Vorstellung. Von *Glucks* Iphigenie i. A. wurden einzelne Szenen neu studiert. Don Juan fehlte uns ganz. Hans Heiling kommt noch immer nicht wieder auf die Szene. *d'Albert*, *v. Flotow*, *Marschner*, *Rubinstein*, *Schillings* sind von unsrer Opernbühne seit längerer Zeit verschwunden. — Ein Wort nur sei über *Goldmarks* jüngste Oper gesagt! Ihr Textbuch ist von *A. M. Willner* etwas handwerksmäfsig nach Shakespeares Dichtung verfafst. Die Musik erscheint ziemlich öde. Die Instrumentation ist wohl das beste an ihr. Die Lieder und Liedchen der Oper klingen oft recht bekannt. Der zweite Akt hat hübsche ländliche Chöre und einen niedlichen Walzer. Das Ganze ist uninteressant. Nach der ersten Aufführung hätte ich berichten können, die Oper habe einen starken Erfolg gehabt, nach der zweiten, die ich einiger Neubesetzungen wegen besuchte, sie sei sehr kühl aufgenommen worden, und beide Male würde ich die Wahrheit gesagt haben. Am ersten Abende beklatschte man nämlich ein leichtgewogenes Vorspiel zum zweiten Akte geradezu stürmisch und wünschte seine Wiederholung, und am Schlufs des Aktes wollten die Rufe „Muck! Muck!“ kein Ende nehmen. Der Kapellmeister war verständig genug, beiden Wünschen nicht nachzukommen. Am zweiten Abende nun rührte sich nach dem Orchestersatze nicht der kleinste Finger, und am Aktschlusse blieb auch der gröfste Mund geschlossen. Das erste Publikum bestand zum Teil aus guten Freunden und Landsleuten Goldmarks, das zweite anscheinend aus lauter kühlen Berlinern.

R. Wagner lobt einmal das Ballett wegen der grofsen Sorgfalt und Genauigkeit, mit der es seine Kunstwerke einstudiere und wegen der Einheitlichkeit seiner Leitung. Daran mufste man denken, als jetzt das Kaiserliche Hofballett aus St. Petersburg im Neuen Königlichen Opernhause Vorstellungen gab. Ungeachtet recht hoher Preise waren stets alle Plätze besetzt, und der Jubel der Zuschauer kannte fast keine Grenzen. Gewifs war das Gebotene in seiner Art vollendet, aber diese Art ist doch eine untergeordnete. Man hat mir, der ich das Ballett als eine Unterkunst bezeichnete, entgegnet, das Sprechen in Versen auf der Bühne und nun gar das Singen im Musikdrama sei auch eine unechte Kunst, weil sie auf einer Unnatürlichkeit beruhe. Dagegen ist doch zu sagen, dafs das gesprochene und das gesungene Drama die Rede in ihrer höchsten und feinsten Ausbildung als Ausdrucksmittel haben, während das Ballett die Rede ganz unterdrückt und an die Stelle der zarten Wortsprache die plumpe Gliedersprache setzt. — Ich erwähne dieses ungewöhnlichen Ballett-Erfolges weil er mir eins von den Zeichen der Verflachung und Veräufserlichung

des heutigen Geschlechts zu sein scheint. Während man den Tänzern zujauchzte, liefs man bald darauf an derselben Stelle lobenswerte Aufführungen guter Opern vor lückenhaft besetztem Saale sich abspielen. Und immer mehr Leute zeigen heute gröfseres Interesse daran, dafs im Zuschauerraum das feine Kleid und der modische Frack zahlreich vertreten ist, als dafs es auf der Bühne möglichst kunstgemäfs zugeht.

Hermann Gura hat für die Sommermonate das Neue Königliche Operntheater gepachtet und gibt dort seit dem 5. Juni Vorstellungen. Er hat ein leistungsfähiges Orchester gewonnen, einen grofsen, sehr guten Chor zusammengestellt und neben mehreren tüchtigen Kapellmeistern die besten Gesangskräfte sich verpflichtet, die zu haben sind. Im Spielplane braucht er sich keine Beschränkungen aufzuerlegen, da die Königliche Oper ihm auch die Wagnerwerke freigegeben hat. Und die Dekorationen stellt sie ihm ebenfalls. So wäre ja die Gewähr für künstlerische und materielle Erfolge gegeben. Ob aber namentlich diese letzteren sich ergeben werden, ist mir doch recht zweifelhaft. Die Plätze sind nämlich viel zu teuer. Müssen es allerdings auch bei den hohen Ausgaben sein. (*Ernst Kraus* bekam z. B. für den Erik, den er in der ersten Holländer-Aufführung sang, 1200 M!) Aber unser Publikum gibt für den ersten Platz nicht 10, oder bei hervorragenden Gästen 16—20 M aus. Auch die unteren Plätze kosten sehr viel. Die reichen Berliner verlassen bald die Stadt. Und die Fremden suchen hier eher die Spezialitätentheater auf als die Oper. Eine mäfsig leistungsfähige Gesellschaft mit bescheidenen Eintrittspreisen kommt im Sommer hier schon auf ihre Rechnung. Eine andre nicht. Die Gura-Oper ist bis heute — die Vorstellungen mit der *Lehmann* und *d'Andrade* ausgenommen — mit ihren Einnahmen beträchtlich hinter ihren Tageskosten zurückgeblieben. — Den Fliegenden Holländer dirigierte *Brecher* (Hamburg). Die Titelfigur war *van Rooy*. Den Charakter der Rolle traf er schon. Das Organ hat an Wohlklang verloren. Eine schön getragene Kantilene bot er uns nicht. Ein vorzüglicher Daland war *Lattermann* (Hamburg), ein vortrefflicher Erik unser *Kraus*, eine anmutige Senta Fräulein *Hummel*. — Man gab die Oper ohne Pausen, wie in Bayreuth. Tatsächlich schliefst sich indes die Gardine doch auf ein paar Minuten. Was heifst denn da „ohne Pausen"? Ob sie zwei oder zehn Minuten dauern, macht doch im Wesen der Sache keinen Unterschied. Und von Wagner ist die Musik nicht, die in der Zeit erklingt. Er schrieb mir am 24. Jan. 1873: „Dem jetzigen Verleger der Oper habe ich angezeigt, dafs ich, wenn die Partitur gestochen werden soll, dieselbe zuvor umarbeiten wolle." Dafs das nicht geschehen ist, beweist die Mitteilung Liszts, der 1886 seinem Biographen *A. Göllerich* sagte: „Wagner wollte den Holländer immer in einen langen Akt zusammenziehen, kam aber nicht dazu." Für die Wirkung des Werkes scheint mir eine solche Zusammenziehung als belanglos. In Bayreuth mag sie sich empfehlen, hier ermüdet eine pausenlose Aufführung. — Im Don Juan traten wieder *Lilli Lehmann* und *d'Andrade* nebeneinander auf. Es gibt eine alte Phrase, die man bei einer solchen Gelegenheit anzuwenden pflegt, und die auch ich gern mir aneignen möchte. Aber bei aller Liebenswürdigkeit könnte ich doch nicht sagen: „Sie sangen schöner als je. . . . ."

Eine Bogenklaviatur wurde hier kürzlich von ihrem Erfinder *Frederic Clutsam*, einem Engländer aus Australien, vorgeführt. Es handelt sich dabei nicht, wie man wohl meinen könnte, um einen durch Tasten in Bewegung gesetzten streichenden Bogen, sondern um eine Klaviatur, die einen, dem Spieler zu geöffneten Kreisbogen bildet, so dafs er leichter zu den höheren und tieferen Lage gelangen kann. Als Vorzüge dieser Klaviatur hob der Pianist *Rud. Ganz*, der sie spielte, hervor, dafs ihre Tasten der strahlenförmigen Anordnung wegen vorn etwas schmaler seien, und dafs durch das Zurücktreten der Obertasten in der Mitte so wie durch die schwache Wölbung der Tastenreihe für geringere Spannweite und gröfsere Anpassungsmöglichkeit der Hände gesorgt sei. Es scheint, dafs der Spieler auf der neuen Klaviatur der Technik erheblich leichter Herr wird als auf der wagerechten. Erfahrene Klavierlehrer begrüfsen die Erfindung als durchaus praktisch und wichtig.

Rud. Fiege.

Dresden. Uraufführung der Musikalischen Komödie „Else Klapperzehen" von Hermann W. v. Waltershausen.

Ob das Werk sich halten wird oder nicht, wir glauben die Frage ist bereits im letzteren Sinne entschieden, wenn die Leser der „Blätter" diese Zeilen in die Hand bekommen.

Ort der Handlung ist die kleine Reichsstadt Trunkenfeste in einer mitteldeutschen Weingegend gelegen, Zeit das Jahr 1450. Vorangesetzt ist dem Werk das Motto:

Gab der Wein uns in die Brust
Trinkerlust im Liebesleid:
Trinkerleid und Liebeslust
Kommen auch zu ihrer Zeit.

Die Historia selber ist folgende: Der Maler und Bildschnitzer Michel Liebetrunk liebt die Anne Lore, des Meisters und Stadtrichters Hildebrand Töchterlein, und sie liebt ihn. Aber Michel ist im nüchternen Zustand schüchtern und bringt eine Liebeserklärung nicht über seine Lippen, im Rausche aber berühmt er sich, der Liebsten Kammerfenster stünde ihm allabendlich offen. Seine Zechkumpane Mückenschweifs und Frühstück halten ihn beim Wort und wetten mit ihm. Michel aber steigt in der Trunkenheit in das Kämmerlein der ehrsamen Jungfer Klapperzehen, die stolz auf ihre Keuschheit ist und sie sich von Reichs- und Rechtswegen hat beglaubigen lassen.

Auf ihr Hilferufen wird der ernüchterte Liebhaber ergriffen und vors Gericht geladen. Natürlich aber heifst es dort: „Die Liebe hat ihr eigen Recht", da ja der ehrsamen Jungfer kein Leid widerfuhr. Anne Lore nimmt das Odium des Fensterlnlassens auf sich und bekommt ihren Michel. Else Klapperzehen hat das Nachsehen und tröstet sich damit, dafs dieser ihr nichtsdestoweniger „immer nachgestellt" habe. —

Wenig Lyrismus, wie man ersieht, ist in dieser Handlung. Erst im zweiten Aufzug, in der Gerichtsszene kommt es zu Gefühlsergüssen der beiden Liebenden. Im ersten dominiert der bekannte — § 11. Aber, wie es da zu geschehen pflegt, geht es auf der Bühne lustig zu und im Zuschauerraum um so nüchterner, je weiter ausgesponnen die Sache wird. v. Waltershausen hatte sich auf einen so ziemlich verlorenen Posten plaziert, als er den Stoff wählte, und einige hübsche offenbar original alte Trinkweisen konnten auch nicht viel aufhelfen. Und dazu der seriöse Stil. Wie die Annahme, die „Meistersinger" seien gleichsam eine komische Oper verderblich wurde! Sie sind in Wahrheit nichts mehr und nichts weniger als ein musikalisches Drama Wagnerischer Observanz und in ihrem Grundzug

wie das ganze Schaffen des Bayreuther Meisters pathetisch-seriös ungeachtet einiger heiterer und komischer Episoden. Will man wieder in gut deutschem Sinne lustig werden, so wird man seine Vorbilder bei Weber, Marschner, Lortzing u. a. zu suchen haben. Der Thuille-Schüler v. Waltershausen hat sich so etwas wie die Humperdincksche Kompositionstechnik zurecht gelegt, steckt aber dabei noch ganz im Schulmäfsigen, Erlernten. Seine Rhythmik, seine Orchestration usw. sind noch zu einförmig, als dafs er das Gespenst der Langweiligkeit zu bannen vermöchte. Kurz, er ist ein Anfänger, nicht untalentiert, aber dank offenbarer Protektion etwas vorzeitig an die Öffentlichkeit getreten. Hat er Selbstkritik, so ist bei seiner Jugend (er ist am 12. Oktober 1882 in Strafsburg geboren und lebt jetzt in München) ein günstiger Einflufs dieses sagen wir „Achtungserfolges" auf seine Entwicklung nicht ausgeschlossen. O. S.

Posen. Der Hennigsche Gesangverein beging die Jubelfeier seines 40jährigen Bestehens und damit zugleich das 40jährige Dirigentenjubiläum seines Begründers, Herrn Prof. *C. R. Hennig*, durch ein zweitägiges Musikfest großen Stils und brachte damit einen würdigen Abschluß der diesmaligen Konzertsaison. Am 4. Mai wurde Haydns „Schöpfung" in formvollendeter Weise aufgeführt, namentlich die musikalische Kleinmalerei, die die Eigenart dieses Tonmeisters charakterisiert, trat besonders wirkungsvoll hervor, indem den Intentionen des Dirigenten gemäß zwischen den Textworten des Solisten sowie der diese illustrierenden Orchesterbegleitung Zäsuren gemacht wurden,[1]) die dem Verständnisse des ganzen nur förderlich waren und auf die Zuhörer ihren Eindruck nicht verfehlten. Der Chor glänzte durch Klangfülle, Ausgeglichenheit der Stimmen, tadellose Vokalisation und wurde vom Orchester in kunstverständiger Weise wirksam unterstützt. Bei der seit Jahrzehnten an Herrn Prof. *Hennig* gewohnten sorgfältigen Einstudierung und feinen Durcharbeitung bis ins Kleinste hinein wurde eine Gesamtleistung erzielt, die einen durchschlagenden Erfolg zeitigte. Denn es waren auch in allerbestem Rufe stehende Künstler für die Solopartien gewonnen worden: Frau *Meta Geyer-Dierich* und die Herren *Paul Reimers* sowie *Artur van Eweyk*. —

Am 6. Mai wies die Vortragsfolge auf: 1. „Sanctus" aus der „H moll-Messe" von Joh. Seb. Bach; 2. Chor aus dem „Paulus" von Mendelssohn „O, welch eine Tiefe"; 3. „Halleluja" aus dem „Messias" von Händel und 4. Beethovens „IX. Sinfonie". Nach dem „Sanctus" trugen die schon genannten Solisten, denen sich noch Fräulein *Else Schünemann* zugesellte, die Quartette: a) „Dies sanctificatus" von Palestrina; b) „Ave verum" von Mozart und c) „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" von Mendelssohn vor. Auch an diesem Abend entfaltete der Chor seine Klangschönheit wieder, wirkte durch Präzision und Wucht im „Sanctus", durch Schönheit und seelisches Empfinden im Pauluschor, durch die auf Veranlassung seines Meisters angelegte imposante Steigerung im „Halleluja" und durch die künstlerische Wiedergabe des Freudenausdrucks in der „Neunten". Hier erwies sich die Posener Orchestervereinigung als durchaus hingabe- und anpassungsfähig, indem sie bereitwillig den Intentionen ihres Dirigenten folgte. Jede Nummer übte ihre Wirkung auf den dichtbesetzten Zuhörerraum aus, die „Neunte" brachte eine sichtliche Ergriffenheit hervor und entfesselte einen großartigen Beifallssturm. Möge uns Herr Prof. *Hennig*, der in fast jugendlicher Spannkraft seines hehren Amtes waltete, noch recht lange als Pfleger echter Kunst im deutschen Osten erhalten bleiben! An sichtbaren Zeichen des Dankes und der Anerkennung seitens unserer Musikfreunde hat es an beiden Abenden nicht gefehlt. H. S.

[1]) Einschnitte zwischen Gesang und Illustration desselben durch das Orchester werden das Verständnis eher verdunkeln als erhellen. In der Schöpfung, wo — unserm Gewohntsein ganz entgegen — die Illustration dem Textwort vorausgeht, würden Cäsuren zwischen beiden erst recht unverständlich sein. Bessern Sinn hätten sie zwischen dem Textwort und der neu auftretenden Orchestermalerei, um dem Hörer deutlich erkennen zu geben, daß das Folgende nicht das Vorhergehende illustriert. Die Red.

— Vom 10. bis 14. September findet in München das erste Brahmsfest statt. Es sind drei Orchester- und zwei Kammermusikkonzerte vorgesehen. Dirigent ist *Fritz Steinbach*, der auch seinen Gürzenich-Chor aus Köln mit bringt. Dauerkarten kosten 20 und 30 M. Nähere Auskunft erteilt das Konzertbureau Gutmann, München, Theaterstraße 38.

— Der Wiener Männergesangverein gab unter Leitung seiner Chormeister *Kremser* und *Heuberger* in Eisenach ein außerordentlich gut besuchtes Konzert und erntete mit seinen Vorträgen reichsten Beifall. Entzückend sang er das Dörfchen von Schubert, Ruhe im Walde von Josef Reiter und mit viel Humor — Der Käfer und die Blume von Veit. Der Germanenzug von Bruckner war ein echter Bruckner, zerrissen und auseinander laufend, am Schlusse aber so gewaltig und packend, daß man alles Unzulängliche verzieh. Im großen und ganzen dürften die Wiener in bezug auf Liedwahl und Vortragsweise etwas moderner werden.

— *Friedrich Gernsheim*, der bekannte Dirigent und Komponist Senatsmitglied der Königl. Akademie der Künste in Berlin feiert am 17. Juli seinen 70. Geburtstag. Die Kirchenmusik bereicherte er durch eine Fantasie und Fuge für Orgel, ein Salve Regina für Frauenchor, Sopransolo und Orchester, die Haus- (Kammer-)musik durch Streichquartette und Trios, Violinsonaten.

— Der XXII. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird, wie uns mitgeteilt wird, am 11. und 12. Oktober d. Js. in Dessau abgehalten und in Verbindung damit das 100jährige Jubiläum des Dessauer Herzoglichen Singechors gefeiert werden. In der Sitzung des Zentralausschusses am 11. Oktober wird u. a. Kgl. Musikdirektor *Beckmann*-Essen ein Referat über „Der Organist im Hauptamt" erstatten, in der Hauptversammlung am 12. Oktober Dr. *Rudolph Wustmann*-Bühlau über „Bachs Musik im Gottesdienst" sprechen. Die Festordnung sieht ferner einen Festgottesdienst mit Kantaten (Musikdirektor *Urban*), ein Kirchenkonzert (Musikdirektor *Theile*) und gesellige Abendvereinigungen mit musikalischen Darbietungen vor.

— Soeben vollzieht sich die Gründung einer Gluck-Gesellschaft, welche den Zweck hat, allmählich die sämtlichen musikalischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluckaufführungen zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des großen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefaßten Bestrebungen im Interesse und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks zu sein. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden und soll zur Erlangung der Rechtsfähigkeit in das Vereinsregister des Königl. Amtsgerichts Dresden eingetragen werden." Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 10 M. Dafür erhalten die Mitglieder die Veröffentlichungen vollständig kostenlos und haben freien Zutritt zu den von der Gesellschaft veranstalteten Aufführungen. Zum Vorstande der Gesellschaft ist Herr Rechtsanwalt Dr. *Max Arend* in Dresden bestellt worden.

— Die Vorträge und Referate des IV. Musikpädagogischen Kongresses, Pfingsten 1908 in Berlin, sind nach ihrem Inhalt gegliedert, in kleinen Sonderbroschüren erschienen und zwar: 1. „Gesangswissenschaft und Gesangspädagogik" (Preis 80 Pf.). 2. „Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?" (Preis 75 Pf.). 3. „Begründung der anläßlich der Neuerungen der ‚modernen Klavier-Technik' aufgestellten sieben Thesen" (Preis 40 Pf.) 4. „Die Schulgesangfrage auf dem 4. Musikpädagogischen Kongreß" (Preis 1,60 M). Die drei erstgenannten Hefte sind gegen Einsendung des Betrages in Briefmarken von der Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstr. 37 zu beziehen, die Broschüre über den Schulgesang von dem Verlag C. Bertelsmann in Gütersloh.

— Der soeben erschienenen Ausgabe der amtlichen „Übersicht über die Spielzeit 1908/09" im Hoftheater zu Dessau entnehmen wir der Statistik, daß an 172 (gegen 167) Spieltagen insgesamt 180 (gegen 176) öffentliche Aufführungen diesmal statt-

fanden, die in zusammen 152 (148) Theater-Vorstellungen, 69 (71) Opern-Abende (mit 22 Opern bezw. Operetten), und 83 (76) Schauspiel-Vorführungen (mit 21 Trauer- bezw. Schauspielen — z. T. mit Musik, 15 Komödien oder Lustspielen bezw. Schwänken usw., 1 Weihnachtsmärchen) brachten, sowie in zusammen 13 Konzerten, 4 öffentlichen Hauptproben, 6 Kammermusikabenden, 4 Kirchenkonzerten und 1 Lieder- und Balladenabend, insgesamt 120 (gegen 114) musikalische Einzelnummern (an Chorwerken mit Orchester, Sinfonien, Suiten, sinf. Variationen, Tondichtungen, Ouvertüren, Rhapsodien, Tänzen, Märschen, Instrumentalkonzerten bezw. Phantasien, Kammermusikwerken, Arien, Gesängen, Liedern und Balladen) zum Teil wiederholt vorführten.

Es fanden 4 Uraufführungen (Ingeborg von Bronsarts „Sühne" in der Oper; „Das Gewitter" von *Oscar Meyer*, sowie „Gebet" und „Klavier-Quintett" von *Franz Mikorey*, im Konzert) statt. Auch *Méhuls* „Josef in Ägypten" bedeutete eigentlich eine solche Uraufführung, insofern *Max Zengers* Original-Rezitative hier zum allerersten Male von einer Bühne herab erklangen.

In der Oper erreichte die höchste Aufführungsziffer *R. Wagner*, nämlich immer noch 12 (gegen 18) mit 6 (9) von seinen musikdramatischen Werken; ihm zunächst folgen *Weber* (mit seinem „Freischütz") und *Johann Strauß* (mit „Zigeunerbaron" und „Fledermaus"), je 6 mal; *Beethoven*, *Boieldieu*, *Lortzing*, *Maillar*, und *Verdi* waren mit je 5, *Blech* mit 4, *Bizet*, *von Bronsart*, *Méhul-Zenger*, *Mozart*, *Offenbach* mit je 3, *Taubmann* und *Thomas* mit je 2 Abenden, *Leoncavallo* nur 1 mal vertreten.

— Mehrfacher Anregung aus dem Kreise Evangel. Kirchenmusiker Bayerns zufolge versammelten sich unterm 15. April l. Js. die bayer. Stadtkantoren zu Nürnberg und gründeten nach dem Muster der in Preußen, Sachsen, Württemberg, Hessen usw. bestehenden Kantoren- und Organistenvereine einen „Verein Evangel. Kirchenmusiker Bayerns". Die Vorstandschaft des genannten Vereins besteht aus den Herren Stadtkantor und Musikdirektor *Fr. W. Trautner*-Nördlingen, Vorsitzender, Stadtkantor *Jul. Fiesenig*-Bayreuth, Schriftführer und Stadtkantor *Hans Futscher*-Kulmbach, Kassierer.

Besprechungen.

Sämtliche Schriften von Karl Maria von Weber.

Kritische Ausgabe von *Georg Kaiser*.

Ehe hier auf den Inhalt der Sämtlichen Schriften *Karl Maria von Webers* eingegangen wird, welche in einer kritischen Neuausgabe von *Georg Kaiser* vor einigen Monaten im Verlag von Schuster & Löffler in Berlin erschienen sind, sollen einige Worte über den Herausgeber und seine Arbeit vorausgeschickt werden. Glücklicherweise werden es nur rühmende und lobende Worte sein. Denn es liegt in seinem Buch wieder einmal ein Zeugnis deutschen Fleißes, deutscher Gründlichkeit und deutschen Ordnungssinnes vor, eines jener Zeugnisse, worauf unsere Nation mit Recht stolz sein darf. Das ist Gelehrtheit, die nicht nur mit dem Hirn, sondern auch mit dem Herzen arbeitet, die mit Lust und Liebe ihren Gegenstand hegt und pflegt, ohne den tiefen Ernst vermissen zu lassen, der bei einer wissenschaftlichen Arbeit ganz unerläßlich ist. Sowohl aus dem Vorwort als aus der über hundert Seiten langen Einführung des Autors geht das Gesagte mit Deutlichkeit hervor. Als genauer Kenner der vorher veröffentlichten Schriften Webers und des hier in betracht kommenden historischen, kritischen, wissenschaftlichen und belletristischen Materials, beherrscht der Autor sein Thema und seinen Stoff in vorzüglicher und vollständiger Weise. Er ordnet ihn in Hauptgruppen, läßt aber gleichzeitig auch das Erkennen der chronologischen Reihenfolge dieser Schriften nicht außer acht und ermöglicht dieses in ebenso praktischer wie einfacher Form. 342 Anmerkungen, von denen manche vielleicht nur gar zu wenig allgemeine Bildung bei dem Leser voraussetzen, ergänzen und erklären Webers Worte; ein allgemeines Register, worin man vielleicht nur die in den Erzählungen und Dichtungen Webers vorkommenden Pseudonyme und fingierten Namen vermißt, erleichtert den Gebrauch des außerordentlich umfangreichen und mannigfaltigen Buches. Fügt man noch hinzu, daß dieses groß und deutlich gedruckt im Haupttext und so handlich im Format wie möglich ist, so sind der Verleger wie des Autors nach ihren Verdiensten gebührend gedacht.

Nach Vorwort und Einführung, aber noch immer vor dem eigentlichen Texte, gibt Kaiser sehr ausführliche und übersichtliche Bemerkungen zur Geschichte der literarischen Arbeiten Webers. Über die Menge, Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit dieser Produkte des bekannten Tondichters wird jeder Neuling auf das höchste erstaunt sein. Der Herausgeber teilt sie in folgende Gruppen ein: Autobiographische Skizze, die leider sehr kurz ist, wie die Richard Wagners, und die auch nur bis zu des Schreibers Berufung nach Dresden reicht wie diese. Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes (14 Aufsätze enthaltend). Literarische Arbeiten vorwiegend kritischen Inhalts, bestehend aus 54 Kritiken über Konzerte, Opern, Kunstzustände, Bücher und Musikalien. Einführungen und „dramatisch-musikalische Notizen", darunter 3 Einführungen und 5 in fremde Werke und endlich 24 einführende Bemerkungen über von Weber aufgeführte Werke vor der Aufführung. Acht Charakteristiken. Drei Aufsätze über die Technik einzelner Instrumente. Ferner 20 Aufsätze zur Wahrung eigener Interessen (Gegenkritik und ähnliches). Endlich 35 belletristische und poetische Arbeiten, darunter Erzählungen, ein Romanfragment, ernste und heitere Gedichte, Parodien, Übersetzungen usw. Man sieht: Weber steht auch als Schriftsteller mit in erster Reihe unter den Musikern; er ist auch Gelegenheitsdichter, ein prachtvoller romantischer Erzähler und besitzt eine hohe und umfassende Allgemeinbildung, was um so mehr zu bewundern ist, als er nie eine höhere Schule besucht hat und sein Wissen teils durch autodidaktische Sonderstudien gewonnen, teils aus den Erfahrungen des praktischen Lebens gezogen und gesammelt hat. Es mag hier einiges zum Beweise angeführt werden. Weber war einerseits ein strenger und scharfer, bisweilen sogar sarkastischer, andererseits aber auch ein milder und wohlwollender Kritiker, immer aber ein gerechter. Seine Urteile über damals neue musikalische Bühnenwerke treffen fast ausnahmslos heute noch zu. Seltsam wirkt auf den gegenwärtigen Leser die merkwürdige und kolossale Überschätzung des jugendlichen Meyerbeer und seiner ersten, inzwischen völlig vergessenen Bühnenwerke. Weber hält ihn für einen echt deutschen und echt dramatischen Komponisten. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß Meyerbeer im Anfang seiner Laufbahn wirklich von echtem Idealismus beseelt und echte dramatische Werke hervorzubringen bestrebt gewesen ist, bis ihn die Sucht nach Macht und Geld auf künstlerische Abwege und zur Effekthascherei verführte. Ähnliches soll ja leider auch heute noch vorkommen! Ebenso merkwürdig ist Webers Überschätzung seines und Meyerbeers gemeinsamen Lehrers, des bekannten Abtes Vogler, der ein hervorragender Theoretiker und Meister des reinen Satzes, aber doch durchaus kein Genie war: ihn stellt Weber neben, ja in gewissem Sinne über Bach. Sehr nachahmenswert ist Webers Gewohnheit, das Publikum vor der Aufführung eigener und fremder Werke in diese durch kleinere oder größere Aufsätze einzuführen. Auch Liszt erblickte hierin die eigentliche Aufgabe der Kritik: in der Anleitung des Publikums zum selbständigen Verstehen von Kunstwerken und zum selbständigen Urteil über solche. Wenige Ausnahmen abgerechnet ist aber diese sachliche Art der objektiven und instruktiven Kritik noch heute nicht zu finden. Wir haben heute noch die persönliche und subjektive, nach der Aufführung veröffentlichte Preßkritik. Diese ist nur infolge der kritischen Unselbständigkeit des Publikums möglich: es ist zu dumpf oder zu plump zu denken und läßt sich in allen öffentlichen Dingen von Zeitungsleuten beeinflussen und blindlings leiten, von Leuten, denen es sehr oft nicht nur an gründlicher Sach- und Fachkenntnis, sondern auch an Herzensbildung und gutem Willen fehlt. Wenn Weber einen solchen

Kritikaster erwischte, pflegte er ihm ganz gründlich den Kopf zu waschen und ihm gehörig heimzuleuchten; und schon in den reiferen Knabenjahren sehen wir ihn seine Oper „Das Waldmädchen" gegen minderwertige und böswillige Kritiker mutig und glänzend verteidigen. Webers musikästhetische Ansichten erinnern oft überraschend an diejenigen seines großen Nachfolger Richard Wagner. Wenn auch noch nicht so klar und scharf umrissen wie dieser, so sieht doch auch Weber schon recht deutlich das Zukunftsdrama der Gesamtkunst; ja er erkennt sogar schon, daß in diesem jede Einzelkunst, auch die Musik, nicht frei schalten und walten, sondern nur im Dienste des Ganzen wirken soll. Seine „Euryanthe" ist denn auch ein gewaltiger Schritt von der Oper zum Wort-Ton-Drama: nur daß der wahre Dichter hier noch fehlt. Kaiser hat nicht recht, wenn er sich dagegen verwahrt, im „Oberon" einen Rückschritt nach der alten Oper hin zu erkennen: wenn Weber diesen Schritt im äußeren Zwange und auf Bestellung hin tat, so beweist das doch durchaus nicht, daß er ihn überhaupt nicht tat — im Gegenteil! — Daß Weber nicht sein eigener dramatischer Dichter wurde, begreift man nicht recht, wenn man seine Gedichte liest. Er war äußerst gewandt in Metrik und Prosodie; Reime fielen ihm leicht zu, selbst neue und seltene. Dabei verstand er es vorzüglich, einen dichterischen Plan zu entwerfen und zu gliedern. Man erkennt dies aus der Skizzierung und Verteilung der Handlung seines Romanes „Tonkünstlers Leben", an dem er von 1809 bis 1820 arbeitete und von dem ungemein bedauert werden muß, daß er Fragment geblieben ist. Sind auch die Vorbilder Jean Paul und E. T. A. Hoffmann darin keineswegs zu verkennen, so ist er doch neu in der Handlung und in der darin zum Ausdruck kommenden ästhetischen Anschauung. Neben dem Roman selbst sind die darin und anderswo verhandenen dramatischen Szenen von Webers Hand interessant; sie sind meist parodistischen Charakters, beweisen aber doch Webers dramatisches Dichtertalent, das er doch auch in eigenen Operndichtungen hätte bewähren sollen und können! — Auf eine merkwürdige Eigenschaft *Webers*, die für Philosophen, Physiologen und Psychophysiologen von gleich starkem Interesse ist, soll noch hingewiesen werden, nämlich auf sein Musiksehen. Nach seinem eigenen Ausspruch wirkte der Raum (z. B. eine Landschaft) auf ihn sukzessiv, also zeitlich, und ward ihm zunächst rein äußerlich zu einem Tonstück, dessen Notenniederschrift gleiche oder ähnliche Konturen aufwies wie jene erschaute Landschaft, deren Linien ihm zur Melodie wurden, deren vertikale Eindrücke auf ihn akkordlich wirkten, während der aus einem Schornstein entsteigende Rauch ihm als koloristisches, das Ganze belebendes Beiwerk erschien. Während der Genius sonst hinter der mannigfaltigen und bunten Erscheinungswelt sofort die dahinter die zugrunde liegende Idee (der Komponist die tönende Idee) innerlich erfaßt, wurde bei Weber die Gesichtserscheinung erst zur Gehörserscheinung, ehe sie zur tönenden Idee des Erschauten sich umwandelte. Es ist dies ein psychologischer Vorgang, der möglicherweise immer stattfindet, ohne daß er dem Betreffenden zum Bewußtsein kommt; bei Weber zerspaltete es sich aber so deutlich in Einzelvorgänge, daß dieser es beobachten und darüber schreiben konnte. Der Leser wird aus den angeführten Einzelheiten die Reichhaltigkeit und Güte der Schriften Webers ersehen, welche auf die mannigfaltigste Art neue Belehrung bringen und immer das Interesse spannen. Und in der Tat verdient das Buch nicht nur in jeder musikalischen, sondern überhaupt in jeder deutschen Bibliothek seinen Ehrenplatz, nicht bloß seines Inhaltes wegen, sondern auch wegen seiner Form und besonders wegen der Sprache: denn Weber zeigt sich darin als ein ganz ausgezeichneter deutscher Prosaist. *Kurt Mey.*

Riemann, H., Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig, Quelle & Meyer, 1908. (In: Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Privatdozent *P. Herre.*)

Eine wenig umfangreiche Schrift (156 S.), die aber eine Fülle von Stoff in vortrefflicher Disposition bringt. Nachdem *Riemann* den Begriff seines Vorwurfes bestimmt hat, bespricht er seine Ziele und die Arbeitsgebiete. Wünschenswert wäre meines Erachtens gewesen, die Grenze, bis zu der die Musik sich auf die exakten Wissenschaften bezieht, schon hier in der Einleitung festzustellen, wünschenswerter aber noch, das Verhältnis anzugeben, in dem alle Musikforschung zum großen Gebiete der allgemeinen Kulturgeschichte stehen muß. Es wird ja jetzt — endlich — allgemein eingesehen, was das wahre und letzte Ziel aller musikalischen Forschung, aller Musikgeschichtsschreibung sein muß: den Zusammenhang der Kunst mit der Psyche des Volkes und damit die Kunst als einen integrierenden Teil des Kulturganzen zu erkennen. Soll aber dies Ziel sicher begründet werden, so muß es zunächst auf der philologischen Kleinarbeit als einem festen und unverrückbaren Baugrunde begonnen werden. Und das ist glücklicherweise geschehen; nur hat man schon allzu lange in der ersten Pionier-Arbeit auch das Ziel selbst sehen wollen. — Die weiteren Abschnitte des Buches behandeln: Akustik (im Literatur-Verzeichnisse fehlt sonderbarerweise der erst später — S. 57 — aufgeführte v. Helmholtz; er war bereits hier, schon um des historischen Zusammenhanges willen, zu nennen), Tonphysiologie, Musikästhetik (Elementare Faktoren, Harmonik, Rhythmik, Inhaltsästhetik), die musikalische Fachlehre (Musiktheorie u. a., Melodie- und Rhythmuslehre, Harmoniesysteme, Kontrapunkt, Formenlehre, Vortrag). — Joh. Schreyers vortreffliche Harmonielehre sollte auch S. 102 Abs. b verzeichnet sein; sie steht unter e — vielleicht wären gerade in diesem Abschnitte (über die Literatur) einige Hinweise auf die Richtung der einzelnen Werke erwünscht gewesen: der Nicht-Fachmann und der Lernende tappen arg im Dunkeln, wenn sie nur die Titel etwa von Finks, Kirnbergers, Cherubinis, Bellermanns, Riemanns und Draesekes Lehrbüchern des Kontrapunkts finden. Weiterhin folgt ein längerer Abschnitt über die Musikgeschichte. Da das Buch nur eine erste Einführung in den Gegenstand darstellt, ist seine Darstellungsweise knapp. Eine zweite Auflage wird das eine oder andere Werk, das Riemann übersehen, ohne Frage bringen. Die Arbeit ist mit Freuden zu begrüßen und soll mit Nachdruck hiermit empfohlen sein. —

Krehl, Stephan, Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. (Sammlung Göschen.) Leipzig 1908.

In Verbindung mit der Sammlung „Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt" wird die Arbeit manchem ein willkommener Führer sein: sie ist gewissenhaft angelegt, übersichtlich und auch ziemlich erschöpfend. Die Beispiele sind vortrefflich ausgewählt.

Weber, Wilh., Beethovens Missa solemnis. N. A. Leipzig, Leuckart, 1908.

Eine sorgfältige und fleißige Arbeit, der ich recht viele Leser wünsche, obgleich es mir nicht die Arbeit zu sein scheint, die das letzte Rätsel der großen Messe löst. Ihm wird nur der näher treten können, der nicht allein Beethovens menschliche und künstlerische Eigenart voll erkannt hat, der vielmehr und vor allem sich darüber klar geworden ist, wie in Beethoven Kantische Gedanken in einem gewissen chaotischen Urzustande gelebt haben, drängend, beseligend, niederdrückend, bald klar, bald in gewisser fantastischer Nebelferne erscheinend. Den Schlußabschnitt über die Messe halte ich für ganz verfehlt, viele Zitate stören mich, weil sie schief sind und aus subjektivem Ermessen des Verfassers herrühren. Aber all das hält mich nicht ab, die Schrift warm zur Lektüre zu empfehlen; einer, der seinen Beethoven tief im Herzen trägt, der ein gebildeter Mann ist und ein guter Musiker dazu, hat sie geschrieben — Grund genug, sie mit Dankbarkeit aufzunehmen. Ich empfehle die Studie insbesondere auch den Konzertleitungen, da sie aus langer praktischer Beschäftigung mit dem Riesenwerke ebenso wie aus theoretischer Erwägung heraus entstanden ist. Prof. Dr. W. Nagel.

Sebastian Bachs Matthäuspassion von *Alfred Heuß.* 11 Bogen. 8°. Geheftet 2 M, gebunden 3 M. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Den äußeren Anlaß zu dieser Schrift gab das Leipziger Bachfest anläßlich der Enthüllung des Bachdenkmals im Mai 1908, an dem u. a. eine ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion stattfand. Die Festschrift brachte eine längere Abhandlung über das Werk, die hier wesentlich erweitert in Buchform erscheint. Es wird versucht, das erhabene Werk bis in seine Einzelheiten zu erklären, das, so bekannt es auch ist, teilweise in einem neuen Lichte zu stehen kommt. Viele Stücke der Passion erhalten hier zum ersten Male eine Er-

klärung und wohl auch „die" Erklärung. Die Schrift wendet sich an die ganze große Bachgemeinde und sieht ihren Zweck besonders auch darin, das unbewußte Musikfühlen durch möglichst klare Erfassung der künstlerischen Absichten des Meisters zum Bewußtsein zu erheben.

Aus dem Leben von Karl Steinhäuser, Beitrag zu einem Zeitbilde des musikalischen Lebens von Thüringen, insbesondere von Mühlhausen i. Th. 1823--1903. Herausgegeben von *Wilhelm Steinhäuser*. Kommissionsverlag der Heyschen Buch- und Kunsthandlung zu Mühlhausen i. Th.

Ein Buch für die Freunde des Verblichenen. Lokalgeschichtlich nicht ohne Interesse. Das Lebensbild eines Mannes, in dem der Geist der alten guten Kantoren lebendig gewesen. R.

Musikalien.

a) Klaviermusik.

Hermann, W., Für die Jugend. Op. 10. Leipzig, Rudolf Tanner.

Kaun, Hugo, Für die Jugend. III Hefte zu je 1,50 M. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H.

Zilcher, P., Kleine Stimmungsbildchen. Op. 35. Leipzig, Rudolf Tanner.

Hermanns und *Zilchers* Stückchen sind für Anfänger berechnet *Kauns* Stücke stellen höhere Ansprüche. Hermanns Stücke tragen den Charakter der Zweckkomposition allzudeutlich zur Schau, bedenklich ist ihre Neigung zur Sentimentalität. Zilchers Stimmungsbildchen haben Fluß und musikalischen Reiz. Kauns Stückchen sind nicht gerade vielsagend, für den Unterricht aber verwendbar.

Tito Robelt hat im Verlag von Carisch & Jänichen (Leipzig, Mailand, Florenz) 9 Hefte Klavierkompositionen herausgegeben, die einzelne Stücke enthalten, die „ganz nett" und zum Teil für die Schulung der Technik brauchbar sind, die zusammen auf einmal aber nicht goutiert werden können. Unterhaltungsmusik, wie es deren genug gibt und täglich „neu" bedauerlich viel entsteht.

Sibelius, Karelia-Ouvertüre, Op. 10, für Klavier zu 4 Händen. Karelia-Suite, Op. 11, für Klavier zu 4 Händen. Sonate, Op. 12. Kyllikki, Op. 41. Volksausgabe Breitkopf & Härtel, Nummern 2176, 2157, 2156, 2163.

Das ist Musik, Musik, die nicht nur unterhält und nicht nur „wohltut", die vielmehr voll Charakter und Leidenschaft den ganzen Menschen packt. Starke Gegensätze: hier schier brutale Kraft, dort sanfte Trauer, geheimnisvolles Wesen hier, dort fester Schritt, bewußte Männlichkeit. Und in vielem lockende Lust, graziöser Humor. Musik, die man erlebt, und die freudig macht.

von Fielitz, A., Zwei Klavierstücke, Op. 88. Volksausgabe Breitkopf & Härtel. No. 2837. Preis 1,50 M.

Sehr geeignet zum Vortrag. Bei mäßigen Anforderungen an die Technik des Spielers glanzvoll und dankbar. No. 2 ist allerdings ein wenig breit ausgesponnen.

Dowell, Mac, Liebeslied aus Op. 48. Für Orgel. Volksausgabe Breitkopf & Härtel. No. 2570.

Setzt verständige Registrierung voraus. Anforderungen an die Pedaltechnik nicht erheblich. Ein kurzes ansprechendes Stück.

b) Gesänge.

Weingartner, Japanische Lieder, Op. 45. Volksausgabe Breitkopf & Härtel. No. 2831 und 2832. Preis für jedes der beiden Hefte 2 M.

Fremdartige Weisen von kräftiger Stimmung, charakteristisch begleitet.

Sinigaglia, 4 Canzoni, Op. 34. Ebenda. No. 2598. Preis 2 M.

Gute Begleitung und wohlgeübte Vortragskunst voraussetzende, unmittelbar wirkende, musikalisch empfundene bemerkenswerte Gesänge.

von Fielitz, A., Vier Gedichte, Op. 89. Ebenda. No. 2836. Preis 2 M. Franz Rabich.

Brandt, R. Th., Op. 1, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Aus dem Op. 1 des Komponisten spricht das rühmliche Bestreben, dem Gefühlsgehalt eines Gedichtes gerecht zu werden und durch Festhalten eines der Stimmung des Textes entsprechenden Begleitungsmotives dem Liede einen einheitlichen Charakter zu geben. Diesem Bestreben steht aber das weniger rühmliche zur Seite, durch ungewöhnliche Harmoniefolgen das Ohr in steter Unruhe zu erhalten. Unter den sechs Liedern seien hervorgehoben: „Der vielbetretene Pfad" (Rud. Baumbach), „Osterlied" (Reinhart Volker), das dem Texte sehr gut angepaßt ist, und „Einsamkeit" (Lenau). Die andern drei Nummern enthalten viel Gesuchtes, nichtsdestoweniger wird man den künftigen Schöpfungen des Komponisten mit einigem Interesse entgegensehen können.

Hösel, Kurt, Lieder für eine Singstimme und Klavier. Berlin-Groß-Lichterfelde W., Chr. Friedrich Vieweg.

Nach den vorliegenden vier Liedern zu urteilen, ist die Erfindungskraft des Komponisten nicht groß, wenn auch zugegeben werden muß, daß sich hier und da in ihnen auch schöne Züge finden. Goethes „Der Schäfer putzte sich zum Tanz" wird seines Refrains im Walzertakt wegen und da es auch sonst dem urwüchsigen Text gut angepaßt ist, viel Beifall finden. Einige Empfindung atmet das „Gebet" von Mörike. Die klappernde Triolenfigur und die Verdoppelung der Melodie durch den Klavierbaß können dem Inhalt vom „Schnitter Tod" unmöglich gerecht werden. In dem „Orakel" von Baumbach mit seiner alltäglichen Begleitung im Mittelsatz hat sich Hösel von Richard Wagner Sukkurs erbeten, der ihm für das Nachspiel sein „Meistersinger"-Motiv zur Verfügung gestellt hat; es handelt sich hier aber, wie aus einer Fußnote hervorgeht, um eine absichtliche Entlehnung. M. Puttmann.

c) Geistliche Chorwerke.

Bach, Joh. Seb., 24 Geistliche Lieder für eine Singstimme bearbeitet und herausgegeben von *Joh. Zahn*. 5. Auflage. Gütersloh, Bertelsmann.

Der Herausgeber hat die Lieder dem Schemellischen Gesangbuche vom Jahre 1776 entnommen und die Klavier- bezügl. Harmoniumbegleitung nach dem bezifferten Basse gesetzt. Daß die Sammlung schon in 5. Auflage erschienen ist, spricht mehr als jede papierne Kritik für ihre Brauchbarkeit.

— — (Der Bach-Choralist). Vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach nach ihrer gottesdienstlichen (liturgischen) Verwendbarkeit auf Grund der Evangelien ausgewählt und geordnet von *F. Lubrich*. Part. 60 Pf., jede Stimme 10 Pf. Leipzig, Karl Klinner.

Die Herausgabe dieser (26) Choräle ist ein Verdienst. Der Herausgeber denkt sich die Stücke nach der Schriftverlesung (Evangelium) gesungen und hat die Textauswahl so getroffen, daß der Evangelieninhalt im Gesange ausklingen kann. Auch kleinere Chöre werden Gebrauch von dem Werkchen machen können, da die meisten der ausgewählten Choräle zu den leichteren ihrer Gattung gehören.

Lubrich, F., Choralgesangbuch für vierstimmigen Männerchor. Part. 1 M. Leipzig, C. Glaser.

Für Lehrerseminarien, Gymnasien, Männer- und Jünglingsvereinen usw. bestimmt und gut zu gebrauchen. R.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite 68 der Musikbeilage in der Juni-Nummer ist in der ersten Zeile „gewidmet" zu lesen, im 4. Takt gehört vor das obere c ein ♯, Seite 69 muß das ♯ vor dem 5. Achtel in der Singstimme gestrichen werden und das 4. Achtel in der Oberstimme der Begleitung ein ♮ erhalten.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 11.
Ausgegeben am 1. August 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Phantasie und Kommando.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

Im Jahr 1908, am 7. Juli, spielte sich vor einem Wiener Landesgericht ein Prozeß ab, der zwar nicht unbemerkt geblieben, aber anscheinend nicht so beachtet und verwertet worden ist, wie es eigentlich sein sollte. Angeklagt war der Kapellmeister und Komponist *Karl Lafite.* Er hatte ein von den zwei Klägern verfaßtes Opernlibretto nicht dem abgeschlossenen schriftlichen Vertrage gemäß bis zu einem bestimmten Zeitpunkte wenigstens teilweise vertont. Das Libretto war dem Komponisten vorgelesen und von ihm gebilligt worden. Nachdem ihm die Verfasser die Reinschrift des Textes vertragsmäßig abgeliefert hatten, erhielten sie bald darauf von ihm das Libretto zurück, mit wärmster Anerkennung für das Buch, jedoch mit der Erklärung, daß er aus Gesundheitsgründen die Arbeit des Vertonens ablehnen müsse. Vor Gericht ließ nun der Komponist seine Überzeugung kundgeben, das Libretto sei für eine Oper ungeeignet, und die Phantasie eines Künstlers lasse sich nicht kommandieren, künstlerisches Schaffen lasse sich nicht erzwingen — am allerwenigsten beim Bestehen einer, sei es auch unbegründeten, Abneigung. Der Sachverständige, Komponist und Gerichtsadjunkt *Julius Bittner,* erklärte, ein Komponist vom Range des Angeklagten sei gewiß imstande, „innerhalb einer bestimmten Zeit 500 Seiten beschriebenes Notenpapier zu liefern, gegen die sich technisch nichts einwenden ließe. Zur Schaffung eines Kunstwerkes genüge jedoch nicht der Wille allein; es müsse die Inspiration hinzutreten, die der Künstler nicht willkürlich herbeirufen könne."

Daraufhin blitzten die Kläger vollständig ab. Die Urteilsbegründung ging aus von dem Recht als der vom Staat gewährleisteten Herrschaft eines Willens über einen anderen und folgerte, daß sich diese Herrschaft nur auf den Willen richte, „nicht auf Gegenstände, die außerhalb des Willens liegen, also auch nicht auf die Phantasie, die vom Willen unabhängig sei. Eine rechtliche Einwirkung auf Momente, die außerhalb des Willens liegen, ist ausgeschlossen, ein Vertrag, der solche Momente enthält, sei nicht exekutionsfähig und wirkungslos. Der Vertrag, der *Lafite* verpflichtete, eine Oper zu komponieren, sei für ihn nicht absolut erfüllbar, sondern nur, wenn ihn eine Inspiration erfüllt, die von seinem Willen unabhängig sei. In dem Vertrage sei also ein Moment vorhanden, das der Verpflichtete durch seinen Willen nicht herbeiführen könne. Dieser Vertrag sei daher nicht durchsetzbar und rechtlich wirkungslos". (So nach „Neue Freie Presse", 8. Juli 1908.)

Die Verhandlung und die Urteilsbegründung sind für alle Teilnehmer am Kunstleben so außerordentlich wertvoll, daß es sich verlohnt, dabei und bei verwandten Materialien etwas länger zu verweilen. Am wichtigsten scheint uns bei der ganzen Angelegenheit folgender Punkt zu sein. Dem angeklagten Komponisten wurde keineswegs etwa das Können abgesprochen. Kein Beteiligter kam

auf den Gedanken, daß seine Erfüllung des Vertrages etwa an einer zu geringen Beherrschung seiner Kunstmittel gescheitert sei. Vielmehr betonte ja der musikalisch wie juristisch fachmännische Sachverständige ausdrücklich, daß der Angeklagte buchstäblich zur Durchführung der Arbeit imstande gewesen sein würde. Allein er und die Richter erkannten ganz wohl, daß das Wesen der Kunst keineswegs nur im „Können" besteht, sondern in etwas darüber Hinausliegendem, für das die Beherrschung der Mittel nur eben selbstverständlich ist. Sie würden bei einer näheren Ausführung vielleicht unterschieden haben zwischen Handwerk und Technik einerseits, Kunst andererseits. Sie würden betont haben, daß Handwerk und Technik oder überhaupt Fertigkeiten sich nötigenfalls erzwingen lassen, daß dies aber für die Kunst nun einmal gar nicht gelte. Und wir meinen, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Gebieten kaum irgendwo deutlicher zutage getreten ist, als in jenem Prozeß und namentlich in der Urteilsbegründung.

Dem widerspricht es natürlich nicht, daß auch das künstlerische Produzieren sich beeinflussen läßt, daß etwa ein Dichter (wie es *Goethe* getan hat) sich selbst durch einen Verlagsvertrag an die endliche Fertigstellung eines mitten in der Arbeit steckenden Werkes bindet, und daß ein kluger Besteller auf den Künstler in einer, diesem selbst vielleicht nicht ganz bewußt werdenden Weise einwirken kann. Aber gerade in der Art und Weise eines solchen Einwirkens liegt eben, wenn schon einmal mehrere Gehirne zusammenwirken sollen, der eigentliche Kern der Sache. Im allgemeinen vertragen nun einmal höhere geistige Leistungen kein Gemeinarbeiten, vertragen nichts, was irgendwie an Kommission oder Komitee oder Kompagnie erinnert; und wir sind ja längst gewöhnt, Kompagniearbeiten als das Zeichen einer Mache, nicht einer Künstlerschaft zu betrachten.

Friedrich Hebbel spricht in seinem Vorworte zu „Maria Magdalena" in so überzeugender Weise von dem Rechte des Künstlers — hier des Dichters — auf Unabhängigkeit von Denen, die ihm hineinreden wollen, daß sich die Anführung dieser Stelle lohnt. Sie enthält die Klage, daß „selbst sehr einsichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zu zeigen, daß sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes, Machen vorstellen, und daß sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen, dessen Gebundensein an die Natur freilich heller in die Augen springt, gewiß nicht zusprechen würden. Den Gevatter Handwerker . . . mag man schelten, wenn er etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das eine so gut liefern als das andere . . .; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will, oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurückverdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen."

Soweit *Friedrich Hebbel*, der jedenfalls ein bedeutender „Könner" und noch etwas darüber war. Abermals dürfen wir auf diesen Punkt der Sache das Hauptgewicht legen. *Hebbel* stellt geradezu den Dichter nach dieser einen Seite niedriger, als den Gevatter Handwerker, der das eine so gut könne, wie das andere, während jener dies oder das eben nicht treffe.

Unter wirklichen tüchtigen Fachleuten der Kunst und des Kunstverständnisses ist die ganze Sache ja nichts Neues mehr. Zu den Leuten des Kunstverständnisses sollen auch alle Besteller, einschließlich der Mäcene, gehören; fragt sich nur, ob diese Leute auch Fachleute des Kunstverständnisses sind. Auch ein Mäcen muß mäcenatisch gebildet sein. Er muß wissen, daß man dem Künstler nicht mit einem beliebigen Thema ins Haus fallen darf, das er a tempo ausführen müsse, und daß ein Künstler, der sich dessen weigert oder es „nicht trifft", geradezu höher steht, als einer, der sich sofort zu dieser und ebenso zu x anderen Aufgaben bereit erklärt.

Der richtige Mäcen oder Besteller überhaupt weiß, daß er immer besser Fertiges oder Halbfertiges kauft, als daß er etwas noch gar nicht Vorhandenes bestellt. Der Mäcen der bildenden Künste rückt den Künstlern aufs Atelier, studiert deren bisherige Werke und persönliche Individualität und schafft daraus, falls er etwas Neues haben will, seine nunmehrige Bestellung. Er weiß, daß diese um so besser ausfällt, je angemessener sie der Individualität des Künstlers war. Möglich, daß dem Künstler neue Gedanken eines anderen einen gewissen Vorteil bringen; daß eigenartige Aufgaben, an die er selbst noch nicht gedacht hatte, auch etwas neues Eigenartiges in ihm hervorlocken können. Möglich; aber das Risiko, daß gerade in dem Maß eines Abgehens von der bisherigen Phantasiewelt des Künstlers ein „Nichtkönnen" befürchtet werden muß, ist allzu groß.

Schon in geringsten Analogien zur Künstlerschaft weiß jeder Kenner, welche Bedeutung das Anregen einer eigenen Produktivität besitzt. Jeder Volksschullehrer kennt dies und weiß vielleicht von schönen Erfolgen zu erzählen, die er damit schon

bei seinen kleinsten Jungen erreicht hat. Und das nur erst bei den allgemein lebensbildenden Fächern! Nun erst bei der Musik, und zwar schon soweit sie in den allgemeinen Schulen gepflegt werden kann! Im Deutschunterricht bevorzugt ein Lehrer gern solche Aufsatzthemen, die dem Kind etwas Eigenes entlocken, und vergißt auch nicht, ab und zu ein Thema nach eigener Wahl bearbeiten zu lassen.

Der Musikunterricht jeglicher Art wird kaum auf irgend eine Weise besser gedeihen, als wenn er gleich von vornherein auf das eigene Schaffen des Schülers ausgeht. Daß dabei die allgemein notwendigen und weit über alles Individuelle hinaus stehenden Kenntnisse und Fertigkeiten gelernt werden müssen, verlangt wohl nicht erst viel Worte; eher verlangt dies schon der Weg, welcher zur Befriedigung sowohl dieser rezeptiven und reproduktiven wie auch jener produktiven Ansprüche einzuschlagen ist. Welches sind die besten Etüden? Die sich der Schüler selber macht. Welches sind die besten Übungen für Harmonie und Kontrapunkt? Die sich der Schüler selber macht.

An dieser Stelle darf wohl eines neuen Buches gedacht werden, das in einer geradezu verblüffenden Weise zeigt, wie schon die jüngsten Anfänger zu einer Produktivität und hierdurch zu einem wahrhaften rezeptiven und reproduktiven Verständnisse der Tonkunst erzogen werden können. Wir meinen: „Tonsprache — Muttersprache. Anleitung zum musikalischen Satzbau für den Gebrauch in Schulen, Elementarklassen der Musikschulen und für Musikstudierende; auch für den Selbstunterricht." Der Verfasser dieses, bei C. F. Vieweg in Berlin-Großlichterfelde erschienenen Buches, *Max Battke*, seit längerem durch seine musikpädagogischen Bestrebungen wohlangesehen, zeigt hier eingehend durch mannigfaltige Beispiele, wie von den rhythmischen Elementen angefangen bis hinauf zur Formengebung und zur musikalischen Malerei die Kinderwelt in das musikalische Verständnis durch ein Selbermachen eingeführt werden kann. Referent bedauert, das Buch hier nicht näher analysieren zu können, und behält sich vor, ihm anderswo gerechter zu werden.

Sind Kinder auf diese Weise wenigstens in irgend einem Gebiete selbständig gebildet und an die Eigentümlichkeit produktiver Arbeit gewöhnt, so werden sie am ehesten in späterer Zeit als private oder öffentliche Kunstbesteller Künstlerarbeit zu würdigen verstehen. Dann wird es wohl auch besser werden mit einem Zustande, den mir ein bildender Künstler wörtlich so gezeichnet hat: „Man mutet keinem Schuster und Schneider soviel zu wie dem Künstler." Vielleicht tritt dies in musikalischen Dingen weniger hervor, als in solchen der bildenden Kunst, in welcher Sujet, Auffassung u. dgl. den lieben Mitmenschen des Künstlers soviel Gelegenheit zur eigenen Weisheit geben. Im Anschluß an eine Bewegung unter Bildhauern, welche freie Ideenbewerbe an Stelle festbestimmter Konkurrenzen setzen wollte, hat auch Schreiber dieses die Angelegenheit hauptsächlich nach der bildkünstlerischen Seite hin behandelt und darf jetzt wohl zur Verständigung über die Gesamtfrage noch ein wenig dabei verweilen. (Vergl. seine Aufsätze: „Freie Ideenkonkurrenzen" in der „Vossischen Zeitung" vom 4. Januar 1906, Morgenblatt; „Die Themenwahl des Künstlers" in der „Berliner Architekturwelt", VIII/10, Januar 1906; „Bestellung und Wagnis" in „Deutsche Kunst und Dekoration" IX/5, Februar 1906; „Pensenarbeit des Künstlers" im „Ornament" IX/6, Juni 1906; „Kunst und Auftrag" in „Moderne Kunst" von späterem Datum.)

Referent hatte sich also für jene Künstlerbewegung eingesetzt und dabei allerdings manchen Widerspruch erfahren. Von der einen Seite wurde behauptet, alle Renaissancekunst sei bestellte Kunst gewesen. Ein Architekt protestierte heftig gegen das Ersuchen, mitzuhalten, und faßte seine Kritik der neuen Bewegung ungefähr in die Worte zusammen, daß die beteiligten Künstler eben zu wenig können und deshalb den ihnen zu schweren Aufgaben ausweichen. Derselbe Architekt setzte seine Kritik fort in einem an mich gerichteten Briefe, der hier zum Abdrucke gebracht sei; wobei zur Verständigung erwähnt werden darf, daß die in dem Brief erwähnte Büste des Referenten von einem der an jener Bewegung beteiligten Bildhauer herrührt. Der Brief des mir befreundeten Architekten lautet folgendermaßen:

„Vielleicht lassen Sie liebenswürdigst Ihre Bildhauer 'mal darüber nachdenken, ob nicht die Giebelfelder des Parthenon „Pensen" waren (und sämtliche Giebel), auch der Fries um die Cella (und sämtliche Friese), auch der Pergamon-Altar (und sämtliche Götterbilder in den Cellen). Und sämtliche gotische Kathedralen. Und sämtliche Heiligengestalten in allen Stilen. Und alle Altarbilder Raffaels und sämtlicher Meister. Und die Gemälde zur Verherrlichung bestimmter fürstlicher Taten. Und der Große Kurfürst von Schlüter. Und Friedrich der Große von Rauch. Und alle Porträtbüsten einschließlich der unseres hochverehrten Freundes Schmidkunz."

Merkwürdigerweise stimmt das einzige Beispiel, das der Empfänger dieses Briefes sofort nachprüfen konnte, ganz und gar nicht. Der Gedanke an die Schaffung jener Büste war vor Jahren von dem mir befreundeten Bildhauer angedeutet worden; hauptsächlich aber war es der zu Porträtierende selbst, der die Sache mindestens hinauszog. Nach mehreren Jahren eines weiteren Verkehres, bei welchem sich der Künstler immer wieder in sein Objekt einlebte, tauchte der Gedanke an die Büste wiederum auf, und schließlich war ich dazu bereit. Nun vergingen wiederum Monate der Überlegung usw., und end-

lich wurde die Arbeit begonnen und mit mancherlei Unterbrechungen monatelang durchgeführt, bis sie endlich als ein nach meiner unmaßgeblichen Meinung meisterhaftes Werk vollendet war. Also geradezu das genaue Gegenteil dessen, was hier unter „Bestellung“ oder „Pensum“ gemeint ist — vielmehr ein bündiges Zeugnis dafür, wie ein echter Künstler, der über dem bloßen „Können“ steht, ein Werk aus sich und in sich werden läßt!

Daß dieser Künstler sehr viel „kann“, werden ihm wohl seine Fachgenossen und mehrfachen Preis-Erteiler bestätigen. Daß derselbe Künstler jemanden, der unversehens von heute auf morgen porträtiert sein will, an den Photographen oder an den Verfertiger von Gipsabdrucken verweisen wird, und daß er jemanden, der das Photographieren oder das Gipsabgießen für eine Kunst, statt für ein Handwerk erklärt, belächeln wird, läßt sich denken. Er und die ihm Gleichgesinnten werden wohl noch weiter gehen und bestätigen, daß der Nachdruck auf das „Können“ geradezu einen Schaden für die Kunst bedeutet. Jedem beliebigen Bestellungseinfall gegenüber ein gewünschtes „Können“ bereit zu halten, ist Sache eines Tausendsasas, aber nicht eines Künstlers. In allen Künsten wissen wir, was für Fertigkeiten ohne eigentliche Künstlerschaft geleistet werden können. Da komponiert vielleicht jemand zwei sechzehnstimmige Messen, die sowohl von vorne nach rückwärts, wie auch von rückwärts nach vorn und schließlich sogar gleichzeitig aufgeführt werden können. Die Musikgeschichte verzeichnet dies als eine Kuriosität; und damit Punktum!

Wenn auf die Pensenarbeit in alter Zeit hingewiesen wird, so darf natürlich keineswegs geleugnet werden, daß Aufträge unter bestimmten Voraussetzungen ganz wohl einen künstlerischen Sinn haben können; nur ist es Entscheidung des Künstlers, wie weit ihm solche Aufträge das Spiel seiner Phantasie gewährleisten. Zudem bestand früher eine viel einheitlichere Kultur, als heute. Hatte ein Künstler sich jahrelang mit irgend einem Thema getragen, so kann man annehmen, daß der nächst eintreffende Auftrag von einer solchen Madonna o. dgl. wahrscheinlicherweise nicht weit entfernt war. Aber weder Mittelalter noch Renaissance verkannten das Recht des Künstlers auf Bewegungsfreiheit und auf Ablehnung von Aufträgen, die ihm so entgegen sind, wie es in unserer heutigen zerrissenen Kultur viel häufiger vorkommen muß. Die Kunstgeschichte berichtet ja von fortwährenden Kämpfen der Künstler gegen die „Besteller“, „Bauherrn“ usw.; und unsere „Fliegenden Blätter“ ergänzen dies durch mancherlei Scherze.

Woher die individuelle Mannigfaltigkeit der Plastik in den alten Kirchen? War der Architekt nicht selbst der Plastiker, so muß er es doch verstanden haben, die Eigenheit des von ihm zugezogenen Plastikers gewähren zu lassen; und gerade je mehr er auch bildhauerisch gebildeter Künstler war, desto feinfühliger mußte er gegen die künstlerischen Rechte des Kollegen sein. Just das Verhältnis der Architektur zu den übrigen Künsten ist für uns besonders lehrreich. Der Verfasser des obigen Briefes sieht in sämtlichen Mitwirkenden an einem Baue lediglich die weiteren Organe des Baumeisters. Ihm ist das Kunstgewerbe lediglich eine erweiterte Architektur und ganz vom Architekten und vom architektonischen Gesichtspunkt aus zu behandeln. Nun lehrt aber die Geschichte des Kunstgewerbes, daß dieses sich gerade in dem Maße seiner vernünftigen Freiheit gegenüber der Architektur vervollkommnet, daß es über das rein „Tektonische“ hinaus sein Eigenes zu finden versteht und strebt.

Danach würde die isolierte Einzelkunst, also z. B. das Staffeleibild, weit mehr dem Ideale des Selbstgeborenen entsprechen, als die zur Gesamtarchitektur zusammengefaßten Künste der Ausstattung eines Bauwerkes. Allein eine solche scharfe Alternative ist gar nicht nötig: auch der Architekt kann seine Kollegen in freiheitlicher und kann sie in zwangmäßiger Weise beteiligen. Und je mehr er ihre Eigenart unterdrückt; je weniger diese Gelegenheit haben, auch von sich selbst aus etwas Eigenes zu leisten: desto weniger werden sie schließlich imstande sein, dem bildenden Gesamtkünstler zu „dienen“.

So endet unsere bildkünstlerische Abschweifung mit einer gerade musikalisch lehrreichen Analogie. Das die Musik mit verwertende „Gesamtkunstwerk“ mit dem Drama als seinem Kerne kann die ihm „dienenden“ Künste nur dann gut brauchen, wenn sie selbständig genug sind. Der Herr, der seinen Hund oder seinen Sklaven verprügelt, hat schließlich keinen Diener mehr; und wenn von jetzt an etwa die Musik lediglich Gesamtkunstwerkmusik wäre, so würde sie schließlich auch das nicht mehr sein können.

Endlich kommt dazu noch, daß es christlicher Geist ist, das Persönliche zu achten und zu begünstigen und nicht nur jeder Person, sondern auch jeder Berufstätigkeit das ihr eigene Recht zu geben. Handwerk und Technik sind nun einmal etwas Anderes, als Künstlertum, auch wenn die Grenzen sich nicht immer genau ziehen lassen, und auch wenn vielleicht manches hochbezahlte Musikdrama von heute zum Teile dem Jongleurtum näher steht, als dem Künstlertum. Am sogenannten „Können“ fehlt es gerade den heutigen Komponisten am wenigsten. Es ist sogar zu befürchten, daß wir den Ausbrüchen eines noch mehr gesteigerten „Könnens“ entgegengehen.

Als „Moral von der Geschichte“ können wir am ehesten die nach Hause nehmen, die wir bereits angedeutet haben: Erziehung aller Beteiligten zur

Würdigung der Produktivität überhaupt und der künstlerischen insbesondere. Auch die großen ökonomischen Leiden der Künstler gehen ja gleichfalls großenteils auf eine Verkennung der Tatsache zurück, daß Phantasie sich nicht kommandieren läßt.

Theodor Kirchner.

Ein Grossmeister musikalischer Kleinkunst.

Von Dr. **Otto Klauwell.**

(Fortsetzung.)

Liegt nach dem eben Gesagten ein Hauptreiz der Kirchnerschen Klaviermusik in ihren wundervollen, oft ganz einzigartigen harmonischen und modulatorischen Wirkungen, so ist auch die ganze Anlage des Klaviersatzes auf üppigste Klangentfaltung berechnet: das Ohr des Hörers schwelgt in Wohlklang, während sein Geist durch die Sprache der Motive und ihre fesselnden Durchführungen in Bann gehalten wird. Die allgemeinen Eigenschaften des Kirchnerschen Klaviersatzes sind im großen und ganzen dieselben, die auch für den Klaviersatz Robert Schumanns charakteristisch sind und die in dieser besonderen Art ihrer Vereinigung und vorherrschenden Anwendung von diesem Meister als dem ersten in die Tonsprache eingeführt worden sind: der füllige Satz, die Weitgriffigkeit, das Über- und Ineinandergreifen der Hände, die den Mittelstimmen zugewiesene vielsagende Rolle, die starke Heranziehung synkopierter Rhythmen, die Notwendigkeit unausgesetzten, oft subtilsten Pedalgebrauchs. So wenig daher Kirchner als Erfinder eines neuartigen Klaviersatzes angesprochen werden darf, so hat ihn doch seine fast ausschließliche Beschäftigung mit dem Klavier diesen ihm von Schumann überkommenen Klaviersatz im einzelnen in einer Weise ausbauen lassen, daß er dadurch ein stark persönliches Gepräge erhalten hat. Die Art, wie Kirchner häufig die melodischen Elemente stückweise zwischen den Stimmen und den beiden Händen hin und hergehen läßt, wie sein Satz oft mit Hilfe fern abliegender Vorschlagstöne die ganze Breite des Klaviers in Anspruch nimmt, so daß man es gleichzeitig in der tiefsten Tiefe, in den Mittellagen und in der Höhe erklingen hört, und so manches andere sind ihm durchaus eigne Züge, die ihn auch bezüglich des Klaviersatzes im einzelnen erfinderisch und schöpferisch erscheinen lassen.

Ihrer äußeren Gestalt nach gehören die Stücke Op. 2, wie fast sämtliche Kirchnerschen Klavierkompositionen, der Liedform an, d. h. sie bestehen aus einem kürzeren oder längeren, einheitlichen oder auch wieder untergeteilten ersten Teil, an den sich ein aus ähnlichem motivischen Material oder auch abweichend gebildeter zweiter reiht, der in die Wiederholung des ersten zurückführt. Gelegentlich mündet dann wohl die Wiederholung in eine Coda aus. Daß der Komponist bei seiner großen Fruchtbarkeit immer und immer wieder zu dieser Form zurückgekehrt ist und sich fast nur in ihr auszusprechen vermocht hat, bekundet eine Einseitigkeit, die ebenso verwunderlich ist, wie die Mannigfaltigkeit in Erfindung und Ausführung, mit der er diese Form immer neu zu individualisieren verstanden hat, unsere ungeteilte Bewunderung herausfordert. Das Hauptgeheimnis seiner Kunst, innerhalb derselben Form den Hörer immer aufs neue zu fesseln, liegt, wie schon bemerkt, in der Genialität seiner Modulationen, mit denen er namentlich die Mittelsätze seiner Klavierstücke auszustatten, häufig auch am Schluß noch in besonders feiner Weise zu überraschen weiß. Daß diese Modulationskunst erst auf dem Grunde einer starken Erfindung mit Erfolg in Wirksamkeit treten konnte, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden.

Wir haben uns in unserer Charakterisierung der Kirchnerschen Musik bisher ausschließlich an sein Op. 2 gehalten, nicht weil wir diesem unter seinen Gesamtwerken in jeder Hinsicht den Preis zuerkennen möchten, sondern weil wir an ihm, obwohl es sein Erstlingswerk ist, bereits alle die Eigenschaften zu erblicken glaubten, die seiner Musik nach unserer Auffassung ihren eigentümlichen Wert verleihen. Aber auch nach ihrem absoluten musikalischen Wert gemessen, gehören die Stücke, wie aus dem über sie Gesagten hervorgehen dürfte, zu dem Besten, womit uns der Künstler beschenkt hat. Ihre Bedeutung erkannte auch Robert Schumann, wenn er kurz nach ihrem Erscheinen unterm 8. Mai 1853 an Debrois van Bruyck schreibt: „Bestrebungen Jüngerer zu folgen, ist mir immer eine große Freude. So, wenn Sie vielleicht etwas von ihm kennen sollten, denen von Th. Kirchner, den ich schon als achtjährigen Burschen kannte und der viel verhieß. Er hat vor kurzem zwei Hefte Klavierstücke (auch viele Lieder) erscheinen lassen, die mir zu den genialsten der jüngeren Komponisten zu gehören scheinen.“ Mein ehemaliger Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium, der geistreiche Sonderling E. F. Wenzel, Freund Schumanns und Mitarbeiter an der von diesem begründeten Neuen Zeitschrift für Musik, erzählte mir, als ich Kirchners Op. 2 bei ihm studierte, daß auch ihm Schumann das Erscheinen des Werkes sofort mit zwei Zeilen gemeldet und ihm die Stücke warm ans Herz gelegt habe. Für Schumann selbst war die aus dem Werke hervorleuchtende Genialität Kirchners nichts eigentlich Neues mehr, er hatte sie bereits in des Komponisten 1842 erschienenem Op. 1 (Zehn Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte) erkannt und am Schlusse seiner im einzelnen durchaus nicht blind lobenden Rezension mit den Worten festgestellt: „Man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen."

Die Gesamtzahl der Klavierwerke Kirchners ist außerordentlich beträchtlich. Es sind mehr als 70 Werke, von denen jedes durchschnittlich 8 bis 10 Nummern enthält. Werfen wir mit Rücksicht auf das an der Hand seines Erstlingswerks über sein Kunstschaffen Gesagte einen überschauenden Blick über diese reichen Schätze und messen wir sie mit dem aus Op. 2 gewonnenen Maßstabe, so drängt sich uns die auf den ersten Blick befremdende Beobachtung auf, daß der Künstler eine eigentliche Entwicklung als Komponist nicht genommen hat. Und doch — wie konnte es anders sein? Als voll ausgereiften Künstler, von ausgeprägter, wenn auch durch Schumann beeinflußter Eigenart, sehen wir ihn mit seinem Erstlingswerk an die Öffentlichkeit treten und — sei es, aus welchen Gründen es wolle — mit zäher Hartnäckigkeit an einer Form festhalten, die ihrer einfachen Struktur zufolge eine Weiterentwicklung von vornherein ausschloß. Worin er dieser Form gegenüber einzig seine Kunst zu bewähren hatte, das war die Erfüllung derselben mit einem intensiven, individuell gefärbten Ausdrucksgehalt. Daß ihm dies beim ersten Wurfe in vollem Maße gelang und daß er, darin Schumann überflügelnd, seinen Erstlingsstücken zugleich eine Fassung zu verleihen vermochte, in der sich Form, Gehalt und Ausdrucksmittel zu ästhetischer Einheit miteinander vermählten, das sicherte ihm gleich von vornherein, wenn auch nur auf kleinem, beschränktem Gebiete, den Rang der Meisterschaft, es bedeutete für ihn bereits das Angelangtsein an dem Ziele, das er vielleicht unbewußt, in instinktiver Erkennung der Grenzen seiner Begabung, sich selbst gesteckt haben mochte. Die reiche Fülle herrlicher Gaben, die er uns im weiteren Verlaufe seines langen Künstlerlebens mit verschwenderischer Hand gespendet hat, läßt uns zwar seine Erfindungskraft, sein Fühlen und Empfinden, die Vielseitigkeit seiner Kunst, zu gestalten, in immer neuer, reizvoller Beleuchtung erscheinen, ohne aber dem einmal gewonnenen Bilde seiner künstlerischen Persönlichkeit neue wesentliche Züge hinzuzufügen. Wenn sonach unser Meister den eigentlich Großen im Reiche der Töne, deren Kunstschaffen gerade durch die Pflege und den Ausbau der großen Tonformen hauptsächlich mit gekennzeichnet wird, nicht beigezählt werden kann, so war er doch ein Großer im Kleinen, ein Meister in der Beschränkung, der mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern verstand, der dem in ihn gelegten Samenkorn immer neue Triebe zu entlocken, der Blüte an Blüte zu reihen vermochte und der uns durch seine Tonsprache nicht nur sinnlich zu umstricken, sondern bis in die Tiefen unserer Seele zu ergreifen weiß.

Es kann im Rahmen dieser Zeilen nicht unsere Aufgabe sein, mit dem Leser einen erschöpfenden Rundgang durch die weitverzweigten Schatzkammern der Kirchnerschen Tonmuse zu unternehmen. Wir müssen uns damit begnügen, in flüchtiger Durchmusterung der Schätze seine Aufmerksamkeit auf eine Reihe besonders hervorragender oder für den Komponisten besonders bezeichnender Stücke zu richten, ihm selbst überlassend, durch Aufsuchen auch der versteckteren Seitenpfade den gewonnenen Einblick noch weiter zu bereichern und zu vervollständigen.

Wenn schon fast sämtliche Klavierkompositionen Th. Kirchners der Gattung der kleinen Klavierstücke angehören — den Begriff „klein" übrigens mehr nur bezüglich ihrer Form als ihrer absoluten Ausdehnung genommen — so scheint er sich in einigen seiner Arbeiten geradezu das Problem gestellt zu haben, einen markanten musikalischen Gedanken in denkbar knappster Form und ohne die Hilfsmittel einer reicheren Technik zur Entfaltung seines musikalischen Wertes zu bringen. Wir denken hier an die Miniaturen Op. 62, das Album Op. 26, die Spielsachen Op. 35 (hier etwa in aufsteigender Schwierigkeit geordnet), alles kurze, leicht ausführbare Stücke harmlosen Inhalts, aber von feiner Rhythmik, plastischer Gestaltung und, bei aller Kürze, reicher interessanter Harmonieführung. Es sind wohl vielfach Gelegenheitsstücke, für das Album junger Freunde bestimmt. Wenn wir sie leicht ausführbar nennen, so ist das jedoch cum grano salis zu verstehen. Ihre Wiedergabe erfordert zwar heine hervorragende Fingerfertigkeit und noch weniger irgend eine technische Besonderheit, wie Oktaven oder schwierige Doppelgriffe, setzt aber eine gereifte musikalische Einsicht des Spielers voraus und verlangt vor allem rhythmische Festigkeit, die Kunst sinngemäßer Phrasierung und feiner dynamischer Abtönung und die Fähigkeit, den nicht immer an der Oberfläche haftenden melodischen Faden klar vor dem Hörer zu entwickeln. Ihrem Charakter und ihrer geringen Ausdehnung nach gehören auch die in weiteren Kreisen bekannten Albumblätter Op. 7 zu dieser Klasse von Stücken, wenn sie sich auch ihrem musikalischen Gehalte nach weit über die genannten erheben. Sie scheinen weniger gelegentlichen Veranlassungen, als einem wirklichen inneren Bedürfnisse entsprungen zu sein, dafür zeugt die Gewähltheit ihrer motivischen Sprache und die fein gemeißelte Art ihrer Ausführung, die sie zu wahren Kabinettsstücken stempeln. Es seien hier nun die frohsinnige No. 2 (F dur), die humorvolle No. 6 (E dur), die melancholische No. 5 (E moll) und die ernste, aus tiefschmerzlichem Auge zu uns aufblickende Schlußnummer erwähnt, die ohne Anlehnung an die Lied- oder eine andere

Form in ununterbrochen fortzeugender motivischer Arbeit sich vor uns aufbaut, ein klassisches Beispiel freier musikalisch-logischer Gestaltung. In ähnlichem Stile, wenn auch nicht von gleicher Prägnanz des Ausdrucks, sind die Albumblätter Op. 80 (Neue Folge), in deren ebenfalls von melancholischer Stimmung durchwehter Schlußnummer der Komponist in sinniger Weise an die erste Nummer der früheren Sammlung anknüpft und damit den Kreis seiner Albumblätter — es liegen dazwischen noch zwei Hefte Neue Albumblätter Op. 49 — beschließt. Wie alle die genannten Stücke als Vorbereitungen für die umfangreicheren und größere technische Anforderungen stellenden Werke des Komponisten dienen können, so darf dasselbe von seinen Fünf Sonatinen Op. 70[1]) gelten. Man gehe jedoch nicht mit dem an Sonatinen gewohnten Maßstab an diese Stücke, sie etwa als harmlose Kindernahrung betrachtend. Zwar beginnen sie in dem üblichen Sonatinengeleise, aber lange hält es der Komponist in dieser kindlichen Zwangsjacke nicht aus. Seine phantastische Natur treibt ihn bald in sein gewohntes Fahrwasser und läßt ihn bezüglich des Modulationsgangs, der rhythmischen Behandlung, des Pedalgebrauchs usw. Bahnen einschlagen, die dem kindlichen Standpunkt nicht recht entsprechen wollen. So würde der schmerzlich bewegte zweite Satz der vierten Sonatine, den man vielleicht Elegie überschreiben könnte, auch jedem andern seiner Klavierwerke zur Zierde gereicht haben. Nicht zu jungen, musikalisch begabten Spielern in die Hand gegeben, dürften sich die Sonatinen immerhin, als interessante Typen ihrer Gattung, für die Entwicklung des musikalischen Sinnes und der Kunst plastischer Darstellung hervorragend nutzbringend erweisen.

Seine von ihm selbst nie verleugnete Geistesverwandtschaft mit Robert Schumann hat Kirchner förmlich bekräftigt durch zwei Reihen Klavierstücke, die er nach Schumannschem Muster Neue Davidsbündlertänze (Op. 17) und Florestan und Eusebius-Nachklänge (Op. 53) betitelte. Zwar waren, als Kirchner sein Op. 17 veröffentlichte, die Zeiten längst vorüber, in denen ein Robert Schumann mit gleichgesinnten Freunden sich gegen die eingerissene Seichtheit und Geschmacklosigkeit in der Musik zur Wehr setzen mußte, und die Kirchnerschen Davidsbündlertänze sollen und können eben nur als Nachklänge aus der Zeit jener kampfesfrohen Feuergeister von uns empfunden werden. Aber als solche treffen sie den Ton in prächtiger Weise, wie auch die Stücke Op. 53 den Gegensatz zwischen dem kräftigen, leidenschaftlichen Charakter Florestans (No. 1, 3, 5) und dem milden, träumerischen Wesen des Eusebius (No. 2, 4, 6) in echt Schumannscher Weise zum Ausdruck bringen. Kirchner liebte es überhaupt, ihm geistig nahestehenden und sympathischen Künstlern dadurch musikalische Huldigungen darzubringen, daß er sich gelegentlich völlig in ihren Geist zu versenken, sein Schaffen von dem ihrigen befruchten zu lassen suchte. Aus dieser Neigung heraus entstanden die dem Andenken Felix Mendelssohns gewidmeten Lieder ohne Worte Op. 13 und die 12 Klavierstücke: „An Stephen Heller" Op. 51. Von den Liedern ohne Worte, aus deren erstem das Mendelssohnsche Thema aus dem „Paulus": „Denn der Herr vergißt die Seinen nicht" deutlich zu uns herüberklingt, sind es besonders die 2. und 3. Nummer, in denen er den Charakter jener von Mendelssohn geschaffenen Tongebilde vorzüglich getroffen hat, während in den darauffolgenden Stücken wieder mehr und mehr seine eigene Individualität zum Durchbruch kommt. Eine Art Trauermarsch im düsteren Bmoll beschließt das Ganze. Auch in den Stücken an Stephen Heller weiß sich Kirchner seinem Vorbild schmiegsam anzubequemen. Seine Erfindung ist hier, ich möchte sagen, kurzatmiger, als wo er sonst seiner Phantasie freien Spielraum läßt, die Technik einfacher, das Ganze, in der Art Hellers, mehr einer leichteren musikalischen Unterhaltung dienend, als aus der innersten Tiefe der Seele geschöpft. Am wertvollsten erscheint uns das 3. Heft, das aber in seiner ganzen Art weniger an Stephen Heller gemahnt, als an *Adolph Jensen*, mit dem Kirchner überhaupt manchen gemeinsamen Zug aufzuweisen hat. Erwähnen wir endlich an dieser Stelle noch die Gedenkblätter Op. 82, 12 charakteristische Klavierstücke, die Kirchner zur Feier der Einweihung des neuen Königlichen Konservatoriums in Leipzig verfaßte und in denen er die Erinnerung an die bedeutendsten ehemaligen Lehrer der Anstalt, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, David, Moscheles, E. F. Richter, K. F. Becker, Wenzel und Plaidy wachzurufen suchte. In der „Requiescat in pace" überschriebenen Schlußnummer erkennen wir den vorhin erwähnten Trauermarsch aus Op. 13 wieder.

(Schluß folgt.)

[1]) In in einer empfehlenswerten instruktiven Neuausgabe von H. Vetter bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

Lose Blätter.

Besoldungsverhältnisse und Organisation der Kirchenmusiker.

Von H. Oehlerking Elberfeld.

Kantoren und Organisten standen im 17. und 18. Jahrhundert, als die Kirchenmusik wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes war, in höchsten Ehren. Luther stellt Theologie und musica sacra gleich hoch und nennt alle, die das nicht fassen, grobe Klötze. Die liturgisch-musikalische Seite (Kantaten, Motetten usw.) des Gottesdienstes verlor nach und nach die frühere Wertschätzung. Den

letzten Rest musikalischer Ausschmückung kirchlicher Feiern und Versammlungen fegte der Rationalismus hinweg. Die natürliche Folge hiervon war die fortdauernde Verschlechterung der Anstellungsverhältnisse von Organisten und Kantoren. Selbst die wohlhabendsten Gemeinden übertrugen vakante Stellen bald einem künstlerisch vorgebildeten Bewerber, bald einem zivilversorgungsberechtigten Hoboisten oder gar ehrbarem Handwerker, der sich aus bloſser Liebhaberei notdürftig einige technische Fertigkeiten und Kenntnisse erworben hatte.

Wie überaus kläglich die Gehaltsverhältnisse geworden sind, ist aus einer im Juli 1907 festgesetzten Statistik zu ersehen: von den Kirchenmusikern beziehen $8^1/_2$% ein Gesamteinkommen bis 300 M, 26% 301—600 M, 30% 601 bis 900 M, 4% 2101—2400 M; also $64^1/_2$%, mehr als die Hälfte 300—900 M Gehalt. Hauptamtlich angestellte Kirchenmusiker beziehen folgendes Gesamteinkommen: 10,3% bis 900 M, 12% 900—1200 M, 12% 1201—1500 M; 18,9% 1501—1800 M; also 53,2% 9—1800 M, aber nur 1,7% 3301—3600 M. Die 53,2% hauptamtlich angestellter Organisten haben durchschnittlich 5 Semester auf der Hochschule für Musik in Berlin, dem Kirchenmusikinstitut, dem Leipziger oder Dresdener Konservatorium oder bei hochangesehenen Privatlehrern studiert. Ungefähr 50% nebenamtlich angestellter Organisten haben ebenfalls 2 Semester oder länger Kirchenmusik in Berlin, Köln u. a. sich zum Spezialstudium erwählt. Ein ebenso jämmerliches Bild wie die Gehaltslage rollt die Frage nach der Pension auf. Den akademisch vorgebildeten Organisten im Hauptamt steht eine gesetzliche Höchstpension von 1500 M zu, dieselbe Summe, die auch für die Küster als „niedere Kirchendiener" vorgesehen ist. Nicht zu verwundern, wenn der Andrang zu kirchenmusikalischen Ämtern gleichmäſsig von Zeit zu Zeit nachlieſs, wenn alle Bemühungen der Behörden, Konsistorien und Synoden um Wiederbelebung der Kirchenmusik nicht den erwünschten Erfolg zeitigte. Wo soll Lust und Zeit gefunden werden zur würdigen Vorbereitung auf den sonntäglichen Gottesdienst, solange der Organist gezwungen ist, jede freie Zeit zum Nebenerwerb auszunutzen. Auch bei den seminarisch ausgebildeten Lehrerorganisten machte sich die „Orgelflucht" allgemein bemerkbar. Noch nicht überall abgeschaffte niedere Kirchendienste, das Gebundensein an allen Sonn- und Feiertagen und während der Ferien, unliebsame Vorgesetzte lieſsen die Übernahme eines Organistenamtes als wenig verlockend erscheinen.

Die Macht des Einzelnen konnte einem ganzen Stande nicht helfen. Nur durch gemeinsames Vorgehen und Einigkeit ist Wandel zu schaffen. Zu dieser Überzeugung sind nach und nach bald alle Kirchenmusiker im ganzen deutschen Vaterlande gelangt. Fast überall im Reiche schlossen sich die Kantoren und Organisten zu Orts- und Landesvereinen zusammen. 1873 bildete sich der Berliner Organisten- und Kantorenverein, von 1903 ab „Verein Berliner Organisten- und Kirchenchordirigenten" genannt. 1876 entstand im Königreich Sachsen, vor allem in den Kreishauptmannschaften Dresden und Bautzen, der eine sehr segensreiche Tätigkeit entfaltende „Kantoren- und Organistenverein". Die Interessen der Lehrerorganisten fanden wirksame Vertretung durch Lehrervereine und Kirchenchorverbände. Erwähnung verdient der vor etwa 40 Jahren gegründete „schlesische" evangelische Kirchenmusikverein. 1885 ward in Berlin durch die Professoren Dr. *Alsleben* und dem späteren Professor *F. Volbach*-Mainz der „akademische Verein Organum" ins Leben gerufen mit der Absicht, ein Freundschaftsbund, eine Pflegstätte idealer Gesinnung zu sein; da es nur einer verhältnismäſsig geringen Anzahl Organern, d. h. ehemaligen Eleven des königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Hochschule für Musik in Berlin, gelang, kirchenmusikalische Ämter zu übernehmen, spielten die materiellen Standesurteile eine völlig nebensächliche Rolle. — Schon ein Lebensjahrzehnt hat der 1899 vom Königl. Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen a. d. Ruhr gegründete „Evangelische Organistenverein für Rheinland und Westfalen" zurückgelegt; er zählt zurzeit gegen 230 Mitglieder aus allen Teilen beider Provinzen. — In der Provinz Sachsen haben die Magdeburger Organisten *Busse* und *Jöricke* die Organisten und Kantoren zu einem Provinzialverband vereinigt. — Die Provinz Hessen-Nassau mit zwei unter verschiedener Verwaltung stehenden Landeskirchen hat zwei Bezirksvereine: Kassel unter Vorsitz des Organisten *Paulstich*-Hanau und Wiesbaden unter Direktion des Herrn *Scheid*-Tubach. — Dem Kollegen *Herrfurth*-Hohensalza ist es gelungen, für die Provinz Posen einen Organistenverein ins Leben zu rufen; er wuchs innerhalb eines Jahres von 14 auf 50 Mitglieder an. — Ostern 1908 wurde der Lokalverein der Stadt Hannover auf die ganze Provinz erweitert; Organist *Glabbatz*-Hannover hat die Leitung des Provinzialvereins übernommen. Die Mitgliederzahl ist fast 200. — Herr *Johannsen*-Kiel organisierte unter bisherigem Ausschluſs der Lehrerorganisten in der Provinz Schleswig-Holstein einen Bezirksverein. — Am 13. April 1909 fand die Gründung des Brandenburger Provinzialvereins zu Berlin statt. Erster Vorsitzender ist Professor *Gebhardt*-Potsdam; 2. Präses Professor *Blumenthal*-Frankfurt a. O. — Am 27. April 1909 wurde in Danzig der „Westpreuſsische Provinzialverband evangelischer Organisten und Kantoren" gegründet. In Ostpreuſsen leitet der Königsberger Professor *R. Schwalm* einen Provinzialverein evangelischer Kirchenmusiker. Auch Pommern und Schlesien (unter *Schulz*-Liegnitz) sind in die Organisation eingetreten. Inzwischen haben sich auch die evangelischen Kirchenmusiker in Bayern (zu Nürnberg am 15. April d. J.) und Württemberg organisiert.

Die Idee der Gründung eines preuſsischen Landesverbandes wird vor 2 Jahren zum ersten Male ausgesprochen. Der geistige Urheber dieses Gedankens ist der verdienstvolle Präses des „Rheinisch-westfälischen Organistenvereins", Königl. Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen a. d. Ruhr. Auf seine Anregung hin traten vom 6. Oktober 1908 ungefähr 50 Vertreter aller Provinzialvereine während der Tagung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland in Berlin zu Charlottenburg unter Vorsitz des Berliner Domorganisten Professor *Kawerau* zu einer gemeinsamen Konferenz zusammen. Nahezu einstimmig gelangten nachstehende Beschlüsse zur Annahme:

1. Die schon bestehenden oder noch zu gründenden Provinzial- oder Zweigvereine schließen sich zu einem Verbande evangel. Kirchenmusiker Preußens zusammen.
2. Mitglieder dieser Vereinigung können alle Organisten im Hauptamt, solche im Nebenamt und endlich alle Lehrerorganisten, die organisch verbundene Ämter führen, also alle im kirchlichen Dienst stehenden Musiker ohne Rücksicht auf ihre Stellung werden.
3. Der vorläufige Vorstand dieses Verbandes besteht aus den ersten Vorsitzenden der Provinzialvereine. Professor *Kawerau*-Berlin führt den Vorsitz.

4. Dieser provisorische Vorstand soll bis zum 1. Juli 1909 die Geschäfte führen. Dann soll das Statut beraten und ein definitiver Vorstand eingesetzt werden.
5. Die Aufgabe des Verbandes soll hauptsächlich darin bestehen, den Provinzialvereinen die Direktive zu geben, nach der sich letztere in allen wichtigen Standesangelegenheiten zu richten haben, damit einer Zersplitterung rechtzeitig vorgebeugt werde.
6. Der Ausbau der Provinzialvereine bleibt diesen überlassen.
7. Als Vertreter des „Akademischen Vereins Organum" werden 2 Vertreter des Ehrenrates, nämlich Professor *Werner*-Bitterfeld und Königl. Musikdirektor *Schulz*-Liegnitz, dem Gesamtvorstand als Mitglied hinzugefügt.
8. Dem Vorstande bleibt es überlassen, vorbereitende Schritte zur Beschaffung eines Verbandsorganes zu unternehmen.

Am 13. April 1909 ward in Hannover die endgültige Gründung des „Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Preufsens" vollzogen. An Stelle des erkrankten Professors *Kawerau*-Berlin wurde Organist *Busse*-Magdeburg zum ersten und Organist *Dreyer*-Berlin zum zweiten Vorsitzenden gewählt. Wichtiger Punkt der Tagesordnung war die Gehaltsfrage. Zunächst sollen die Behörden um Bewilligung folgender Wünsche gebeten werden:

1. Alle Bewerber um ein kirchenmusikalisches Amt sollen einen Befähigungsnachweis entweder von einem Lehrerseminar, oder von dem Institut für Kirchenmusik in Berlin, oder von einer diesen Einrichtungen gleichstehenden Prüfungskommission erbringen.
2. Das gesamte kirchliche Einkommen aller Kirchenmusiker soll pensionsberechtigt sein.
3. Die Pensionsverhältnisse und die Versorgung der Hinterbliebenen sollen nach den entsprechenden Sätzen für die preußischen Staatsbeamten geregelt werden.
4. Die Pensionsbeiträge sollen den Kirchenmusikern erlassen werden, wie sie den Geistlichen und den anderen Beamten erlassen sind.

Die Besoldung selber anlangend soll darauf hingearbeitet werden, dafs die akademisch vorgebildeten Organisten im Hauptamt den im selben Ort angestellten Mittelschullehrern oder Rektoren in jeder Beziehung gleichgestellt sind; für die nebenamtlich angestellten Organisten wird ein Gehalt von 900—2000 M, eine Pension von 1500 M erstrebt; für die Kirchschullehrer wünscht man ein Mindestgehalt von 500 M und Befreiung von allen niederen Kirchen- und Küsterdiensten. Sämtlichen Organisten gebührt Sitz und Stimme im Presbyterium, der Gemeindevertretung, der Synode, um ganz besonders dann, wenn es sich um kirchenmusikalische Fragen handelt, zu Worte kommen zu können.

Die bisherige Arbeit des Vereinslebens ist nicht ohne Erfolg geblieben. Das auf Veranlassung des Kultusministers gesammelte Material ist durch die königlichen Regierungen den kirchlichen Behörden in Stadt und Land zugestellt worden mit dem Wunsche, möglichst noch in diesem Jahre der allgemeinen Beamtengehälteraufbesserung auch die Besoldung der Organisten und Kantoren einheitlich zu regeln.

Gute Erfolge im Rheinland und in Westfalen hat das Anschreiben des Provinzialvereins an sämtliche Presbyterien gezeitigt: vielerorts sind die Gehälter erhöht, Alterszulagen eingerichtet und Pensionsberechtigung (in Essen z. B.) bewilligt. — Wie sehr dem Landesverband, wie auch den Einzelverbänden die künstlerische Fortbildung, wie vor allem andern aber auch die Hebung des kirchlichen Gemeindelebens am Herzen liegt, erhellt aus § 1 der neuen Satzungen. Der Verband will

a) das kirchlich-musikalische Leben in den Gemeinden,
b) die Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker, sowie
c) die Standesinteressen derselben in jeder Weise fördern und
d) zur Aufführung von Werken evangelischer Kirchenmusik aller Zeit anregen.

Letztere Aufgabe löst der einzelne Verein durch die mit den allgemeinen Tagungen verbundenen öffentlichen geistlichen Musikaufführungen. Zur Fortbildung seiner Mitglieder und zugleich zur Anregung und Förderung des gottesdienstlichen Lebens gab der „Rheinisch-westfälische Organistenverein" Orgelvorspiele zu den Melodien des Choralbuches, enthaltend eine gute Auswahl der besten Sachen alter und neuer Meister, bei Leuckart-Leipzig zum Preise von 5 bezw. 6 M heraus.

Das Kirchenchorwesen im Herzogtum Sachsen-Meiningen.

Unter obigem Titel hat der Herzogl. Kirchenmusikdirektor a. D. *Christian Mühlfeld* bei Gadow & Sohn in Hildburghausen ein hochinteressantes Buch herausgegeben, das wir Pfarrern, Kirchenchordirigenten und Chorsängern zur Lektüre empfehlen. Sie werden daraus ersehen, dafs auch in kleinen Verhältnissen auf dem Gebiete des Kirchenchorgesanges Ausgezeichnetes geleistet werden kann, wenn ein tüchtiger Dirigent an seinem Platze ist und die nötige Unterstützung von seiten der dazu Berufenen erhält. Im Mittelpunkt der ganzen Schrift steht mit Recht der Gründer und erste Dirigent des Salzunger Kirchenchors *Bernhard Müller*. Was über ihn und die Leistungen seines Chors von seiten des Herausgebers, sowie des Herzogs Georg u. a. gesagt wird, können wir selbst als richtig bestätigen, denn wir haben den Chor unter *Müllers* Leitung gehört. Neben *Bernhard Müller* gedenkt der Verfasser namentlich auch noch der Kirchenmusikdirektoren *Wilhelm Köhler* in Saalfeld und *Bernhard Roth* in Sonneberg mit Begeisterung. Das ist wohlbegründet, denn die Leistungen jener Männer sind in der Tat hervorragend, ebenso wie die des Herausgebers des Buches selbst, den wir an der Spitze seines Salzunger Kirchenchors in Aufführungen bewundert haben, die denen unter *Bernhard Müller* gleichwertig waren. In *Bernhard Müller*, *Christian Mühlfeld*, *Wilhelm Köhler* und *Bernhard Roth* haben wir die ausgezeichnetsten Kirchenmusiker der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit im Meininger Herzogtum vor uns, aber sie sind nicht die einzigen, die dort Tüchtiges leisten; es ist eben bewundernswert, wie viele musikalische Kräfte das kleine Herzogtum in sich birgt. Man hat den Eindruck: dort verkümmert keine einzige musikalische Blüte, es ist Licht und Luft für alle vorhanden! Dafs es so ist, dafür verdient in erster Reihe der Herzog Georg Dank. Wir wissen längst: ohne ihn gäbe es keine Meininger, die im Schauspiel den grofsen Theatern zum Vorbild wurden, die als herzogl. Hofkapelle zur Weltberühmtheit gelangten und als Kirchenchöre weite Konzertreisen unternehmen konnten. Die Schrift *Mühlfelds* bestätigt es und ist ein neuer Beweis, wie der Herzog überall anfeuernd, ratend, unterstützend eingreift, wie seine Begeisterung für eine Sache nicht unter fürstlicher Vornehmheit verkühlt, sondern voll in die Erscheinung tritt. Seine Briefe als Erbprinz an die Dirigenten des Salzunger Kirchenchors sind so köstliche Dokumente, dafs wir mit Erlaubnis des Herausgebers einige hier abdrucken.

Der erste Brief vom 13. Dezember 1860 ist ein schöner Beweis, wie gute Musik den Erbprinzen hinreifsen konnte

und wie dankbar sich dieser dem erwies, der ihm das Gute geboten hatte. Er lautet:

Lieber Müller!

Es drängt mich nochmals meinen allerinnigsten Dank Ihnen und den Salzunger Sängern auszudrücken für den Hochgenufs, den Sie gestern[1]) hier uns Allen, die wir das Glück hatten, Ihre Gesänge zu vernehmen, bereitet haben. Nachdem Sie gestern Abend im Schlosse gesungen hatten, hätte ich Ihnen gerne meinen Dank zu verstehen gegeben, ich war aber durch das Gehörte so ergriffen, dafs ich nicht sprechen konnte. Es ist dies buchstäblich wahr. Sie können daraus entnehmen, welchen Grad der Vollkommenheit Ihr Gesang erreichte und wie seeleneindringend die Kompositionen sind, die Sie vortrugen. Ich kann mich kaum erinnern, von Musik je in dem Grade erregt und bewegt worden zu sein. Wie ich höre, ist's in der Kirche gestern nicht Wenigen gegangen wie mir. Ein derartiger Eindruck mufs ein bleibender sein. Gebe Gott, dafs alle diejenigen, welche, annähernd an die Ihre, Kraft in sich fühlen, Gesang zu leiten und zu lehren, sich fortan denselben Anstrengungen mit demselben Geduldaufwande hingeben möchten und ähnlichen Zielen, als die sind, welche Sie als Vorbild aufstellten, zustrebten. Dann würde es in unserm Lande und rings aufserhalb desselben um Salzungen herum anders mit der Kirchenmusik stehen. Dann würde Luthers Wunsch erreicht werden, welcher auf die Motette als Bestandteil des Gottesdienstes soviel Gewicht legte, dafs er, welcher doch „Ein feste Burg" und andere Kernlieder für den Gemeindegesang dichtete und komponierte, diesen Gemeindegesang im Vergleich zum Chorgesange (Motette) ein Eselsgeschrei nannte. Wie erhebend und erbauend ein guter Chorgesang beim Gottesdienste wirken kann, hat jeder, welcher Empfänglichkeit für die Macht der Töne besitzt, gestern sicherlich empfunden. Freilich mufs der Gesang schön sein, denn ein wehetuender Gesang mufs die Andacht stören. Leider ist letzteres in vielen Orten der Fall. Meine Frau sowohl als ich werden eine wirkliche Sehnsucht nach dem Klange Ihres Chors zu bekämpfen haben und freuen uns jetzt schon darauf, dafs es im Sommer nicht untunlich ist, dann und wann in Salzungen dem Vortrage Ihres Chors zu lauschen. Wollen Sie so gut sein, mir mitzuteilen, wann Sie nach Berlin zu reisen gedenken. Die Ferien des Domchors sind den 6. Januar zu Ende. Nicht damit Sie lernen, ist es dienlich, dafs Sie den Domchor hören; denn an Stelle Neidhardts würden Sie, glaube ich, dasselbe leisten; aber, um Ihnen den Genufs zu geben, ohne sich selbst dabei anstrengen zu brauchen, einen Chor singen zu hören, der so gut singt wie der von Ihnen herangebildete. Es wäre sehr erwünscht, gäbe der Domchor in der Zeit Ihrer Anwesenheit in Berlin ein Konzert. Er gibt, denke ich, deren 3. Besuchen Sie auch die Konzerte der Singakademie und des Sternschen Gesangvereins. An Stern werde ich Sie empfehlen, dito an den 2. Direktor des Domchors, Emil Naumann, Enkel des Komponisten. — Besuchen Sie auch in Berlin das Theater. Also, nochmals Ihnen und all den Sängern meinen wärmsten Dank; möge stets Eintracht, Ausdauer und Liebe zum Schönen und Reinen in dem Vereine heimisch bleiben und der Einzelne sich dem Ganzen willig unterordnen, dann wird fort und fort Grofses erreichbar sein. Das wünscht Ihr Ihnen treu zugetaner

Georg, Erbprinz.

[1]) Konzert in der Meininger Stadtkirche.

Der zweite Brief ist besonders interessant, weil er den prinzipiellen Standpunkt des Erbprinzen in einer wichtigen Frage wiedergibt.

Meiningen, 19. Dezember 1860.

Lieber Müller!

Herzlichen Dank für Ihren Brief, der mich sehr freute. Kommen Sie, wenn Sie wollen. Es soll mich recht herzlich freuen, Sie wieder zu sehen. Am 2. Weihnachtsfeiertage steht die Aufführung des Götz von Berlichingen in Aussicht, jedenfalls die beste Vorstellung, die in nächster Zeit hier stattfindet; denn Schauspiel ist viel besser als die Oper. So dürfte Götz Ihnen wohl mehr Vergnügen bereiten als nächsten Donnerstag Lucia di Lammermoor oder die weifse Dame, worin allerdings der Tenorist Formes singen wird. Wählen Sie sich aus, was Sie von beiden sehen wollen.

Mit allem, was Sie mir schreiben, bin ich einverstanden, nur damit nicht, dafs man den Leuten während des Gottesdienstes nicht nur in strengstem Stile Komponiertes vorführen dürfe, um auch die zu befriedigen, welche keine Kunstverständigen sind. Im Verfolg dieser Ansicht könnten wir es den Italienern von heute nachmachen, welche als Kirchenmusik nur Walzer, Galopps, frivole Lieder aus ihren Opern und Bravourstücke hören mögen. Es ist dies entsetzlich, jedoch nicht im allerentferntesten übertrieben. Diese gräuliche Entartung ist nur daher gekommen, dafs die Betreffenden dem Geschmack des Publikums immer nachgegeben haben, welcher eben immer tiefer gesunken ist. Ich glaube, dafs die Kirche den strengsten Stil festhalten soll für ihre Musik. Durch das oftmals Hören desselben Tonstückes oder auch nur desselben Stils gewöhnt sich die Gemeinde daran und erbaut sich schon deshalb daran, weil sie diesen Stil in der Kirche beim Gottesdienst immer wieder hört. Den meisten Leuten hier scheinen die italienischen Gesangspiècen in Ihrem Konzert doch am besten gefallen zu haben, wenn auch das Singen der Knaben als solches am meisten überraschte. Ich glaube, man sollte in der Auswahl der Musik für den Gottesdienst, besonders der modernen, sehr wählerisch sein. Die modernen Kompositionen zeichnen nur zu oft sich durch zu grofse Weichheit des Gefühls, durch ein Durchklingen des sogenannten Weltschmerzes aus, wie z. B. viele Kompositionen von Mendelssohn, den ich sonst sehr hoch schätze und auch persönlich lieb habe, da ich ½ Jahr neben ihm wohnte und sehr oft mit ihm zusammenkam. In der Kirche soll nicht gerade Wehmut und ein reichliches Zerfliefsen der Gemeinde erzielt werden, sondern Kraft durch den Glauben für das Leben. Es ist, scheint mir, darum von Wichtigkeit, dafs der Chorgesang, den die Gemeinde hört, von solchen komponiert sei, denen das moderne, weichliche Wesen nicht anhängt, deren Kompositionen man durchfühlt, dafs sie ganze, feste Charaktere sind. Es mufs in der Musik dasselbe sein, wie in den bildenden Künsten: effekthaschende, sentimentale Bilder kann man in der Kirche nicht brauchen, sondern solche, welche die heiligen Tatsachen schlicht und wahr darstellen und dem Beschauer nicht schmeicheln, sondern ihn richten. Richten, insofern als der Beschauer dem Kunstwerk, den bedeutenden Persönlichkeiten gegenüber, die er im Bilde vor sich sieht, seinen eigenen Unwert, seine eigene verhältnismäfsige Nichtigkeit fühlt. Ähnliches mufs der Hörer der Kirchenmusik auch erfahren, wenn die Musik darnach ist. Es gehört aber dazu, dafs die Musik nicht auf dem

Niveau, nicht auf gleicher Stufe mit dem Zuhörer, sondern über ihm stehe. Wohl nicht zu viele der modernen Kompositionen erheben sich frei von modernen Einflüssen nach oben. Ich glaube, dafs der Kirchengesang eines der wirksamsten Mittel zur Erbauung ist, ein sichereres als die Predigt vielleicht. — Es wäre mir höchst interessant, eine jener Kompositionen von Palestrina mit vielen Dissonanzen zu hören und kämen meine Frau und ich dann nach Salzungen zu diesem Zwecke. Möchte jetzt Ihre ganze Familie wiederhergestellt sein, dies wünsche ich von Herzen. Also auf recht baldiges Wiedersehen hier an einem Ihrerseits zu wählenden Tage. Ihr treuer

Georg, Erbprinz.

Besonders lebhaft vor die Augen tritt uns der kunstbegeisterte Fürst in dem kurzen dritten Briefe.

Meiningen, November 1861.

Lieber Müller!

Sprechen Sie dem Chor, bitte, meinen herzlichsten Dank aus für den grofsen Genufs, der uns Meiningern durch das Konzert[1]) zuteil wurde. Ich denke, dafs alle Piècen sehr gelungen waren. Der Oberhofprediger[2]), neben dem ich stand, ist ein grofser Freund der alten Kirchenmusik und versteht sie. Nach dem Stück Allegris[3]) sagte ich ihm: Eine solche Musik vor der Predigt, das mufs die richtige Stimmung geben! „Ach was Predigt, antwortete er, das ist mehr als eine Predigt! Eine solche Musik bewegt sich in den jenseitigen Sphären!"

Aus diesen Worten können Sie entnehmen, welch' überwältigenden Eindruck Sie durch das Singen der alten Sachen auf Hörer üben, die hören. Er war von Allegri und Palestrina[4]), sowie Jomelli[5]) ganz hingerissen. — Man konnte wiederum deutlich wahrnehmen, wieviel edler der Ton des Gesangs ist als der der Instrumente, und mufste einsehen, welche Bedeutung der Gesang a cappella für den Gottesdienst hat. — Glückliche Heimkehr!

Ihr Ihnen treu ergebener dankbarer

Georg, Erbprinz.

Dafs Herzog Georg nicht nur mit Worten, sondern auch in der Tat dankbar war, dafür legt sein Brief an *Christian Mühlfeld* Zeugnis ab, als dieser gezwungen war, eines Ohrenleidens wegen von der Leitung des Salzunger Kirchenchors zurückzutreten. Der Herzog schreibt:

Lieber Mühlfeld!

Ihre Mitteilung, dafs Sie dem Salzunger Chor nicht mehr vorstehen können, weil Ihr Gehör der nötigen Schärfe entbehrt, hat mich tief ergriffen, einmal Ihretwegen und dann des Musterchors wegen. Leider bleibt mir nun ja nichts anders übrig, als nach einem andern Dirigenten des letzteren zu suchen; denn genau weifs ich, wie's darum bestellt ist, wenn man anfängt, Musik nicht mehr so präzis zu hören, wie's sein mufs. Die Leistungen des Chors unter Ihrer Direktion waren nach der Sachverständigen Urteil ausgezeichnete und ist's darum jammervoll, dafs Sie ihm als Direktor nicht erhalten bleiben, und ich bin überzeugt, dafs die Chormitglieder ebenso wie ich es tief bedauern, Sie scheiden zu sehen. Mein Dank für Ihre Mühe und Arbeit und für alles Geleistete ist ein von Herzen kommender, und um ihn zu betätigen, soll Ihnen auch im Ruhestand das verbleiben, was Sie aus der Hofkasse bezogen. Möge ein gütiges Geschick Ihnen den Ruhestand noch lange geniefsen lassen in ungetrübter Gesundheit; das ist der innige Wunsch Ihres Ihnen dankbaren

Meiningen, 31. 1. 06. Georgs.

Das Imponierende und so überaus Wirksame liegt in dem unmittelbaren Eingreifen des Herzogs. In der Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts wird Herzog Georg einst als der Erste unter jenen Fürsten genannt werden müssen, welche die Musica sacra gefördert haben. E. Rabich.

Noch einmal die Bülow-Biographie von Reimann.

Wir schicken zur Orientierung der Leser das „Geschichtliche" des Falles voraus.

Professor *Heinrich Reimann* hat den ersten Band einer Biographie von *Hans von Bülow* verfafst, der erst nach seinem Tode herausgegeben wurde. In einem „offenen Briefe" an die Schriftleitung der „Süddeutschen Monatshefte" nahm Frau *Marie von Bülow* gegen diese Veröffentlichung Stellung, indem sie behauptete, *Reimann* habe die von ihr 1895—98 herausgegebenen Briefe *Bülows* in einer Weise benutzt, dafs man sein Buch als Plagiat bezeichnen müsse. Im Anschlufs hieran brachte Dr. *Rudolf Louis* aus München Gegenüberstellungen von Stellen aus jenen Briefen und *Reimanns* Biographie, die zu einem vernichtenden Urteile über die letztere führten. Dem grofsen Publikum wurden diese Veröffentlichungen durch einen Artikel, der am 14. Februar in der „Täglichen Rundschau" erschien, bekannt. Zu den Angreifern gesellte sich noch Professor Dr. *Carl Krebs*, der in einem Artikel vom 24. Februar im „Tag" kein gutes Haar am *Reimann*schen Buche liefs.

So lagen die Dinge, als uns Frau Dr. *Pohl* den Artikel „Zu Ernst (lies Heinrich) Reimanns Bülowbiographie" zur Veröffentlichung anbot. Die Mängel des *Reimann*schen Buches führte sie darin mit auf den Umstand zurück, dafs Frau *Marie von Bülow* ihr Material über *Bülow* dem Bearbeiter vorenthalten und die Briefe ihres Gatten nicht immer originaltreu wiedergegeben, wichtige überhaupt zurückbehalten habe. Fast zu gleicher Zeit erhielten wir den oben erwähnten „Offenen Brief" zugesandt. Wir hatten die Vorsicht, noch einmal an Frau Dr. *Pohl* zu schreiben, ob sie nun, nach Bekanntgabe jenes Briefes, noch die Herausgabe ihres Artikels wünsche. Die Antwort fiel bejahend aus, und wir liefsen den Artikel zugleich mit jenem offenen Briefe in der Mai-Nummer erscheinen.

Am 26. Juni erhielten wir darauf hin einen Brief von Frau *Marie von Bülow*, in dem die Dame energisch und mit kräftigen Worten die Anschuldigungen im *Pohl*schen Artikel zurückweist. Zugleich sandte sie uns die Veröffentlichungen in der „Täglichen Rundschau" und vom „Tag".

Aus diesen geht hervor, dafs die Behauptung von Frau Dr. *Pohl*, Frau *Marie von Bülow* habe *Reimann* das Material vorenthalten, richtig ist, zugleich aber auch, dafs diese Vorenthaltung durchaus berechtigt war. Es wäre schon mehr als Naivität gewesen, hätte Frau *von Bülow* bei dem damaligen Stand der Angelegenheit ihr Material in die Hände *Reimanns* gegeben.

Was die zweite Behauptung Frau *Pohls* betrifft, Frau *von Bülow* habe die Briefe ihres Mannes verändert, andere

[1]) 13. Nov. 1861 in der Stadtkirche zu Meiningen.

[2]) Ackermann.

[3]) Lamentationen.

[4]) Kyrie.

[5]) Lux aeterna.

zurückbehalten, so schreibt uns dazu Frau Dr. *Pohl*, dafs sie jetzt an ihren persönlichen Erinnerungen an *Hans von Bülow* schreibe und „dabei auch das Material zu verwenden gedenke, das *Hans von Bülow* mit ihrem Gatten, seinem vermeintlichen Biographen, gemeinsam gesammelt habe". In diesen Erinnerungen werde sie dann auch genügend Beweise für ihre Behauptungen bringen. Für jetzt beschränkt sie sich nur auf eine Tatsache, die charakteristisch genug sei, um ihren Behauptungen einen ernsthaften Hintergrund zu geben. Sie schreibt:

„Joachim Raff war zu Anfang der fünfziger Jahre zu den Gegnern der romantischen Musik übergegangen und hatte in seiner ‚Wagnerfrage' Angriffe auf Richard Wagner gemacht, da er für seine eigene Musik, die in ganz anderem Fahrwasser segelte, Raum zu schaffen suchte.

Er hatte ferner an Liszt anonyme Briefe geschrieben, in denen der Schreiber erkennbar blieb, und Liszt, als dieser vom Grofsherzog von Weimar beauftragt wurde, für die Goethe-Säkularfeier einen Goethe-Marsch und andere Stücke zu schreiben, das Anerbieten gemacht, diese Kompositionen gegen reichliche Bezahlung für ihn zu übernehmen — ein Ansinnen, das er auch der Fürstin Wittgenstein gegenüber persönlich wiederholte.

Raffs Dünkel ging damals so weit, dafs er nach dem quasi fiasco, welches die Berliner Presse Liszts sinfonischen Dichtungen ‚Tasso' und ‚Préludes' bereitet hatte, im Erbprinzen zu Weimar öffentlich erklärte: ‚Warum hat er sie mir wenigstens nicht zum Instrumentieren übergeben — ich sagte ihm ja im voraus, dafs es so nichts ist! — nun hat er's.'

Bülow war, gleich allen Freunden Wagners und Liszts, über dieses Benehmen von seiten Raffs empört. Er schrieb am 16. April 1855 an *Richard Pohl* darüber: ‚Wie stehst Du mit Raff? Der gehört entschieden jetzt zu den Leuten, um die ich mich nicht mehr im geringsten kümmere. Er existiert positiv nicht mehr für mich, und seine Musik halte ich mir grundsätzlich fern. Sein Geschwätz und sein ‚gemachter' musikalischer Stil haben in früheren Zeiten entschieden ungünstig auf mich gewirkt. Damit höre ich nicht auf, sein Wissen, seine Begabung, seine Energie zu respektieren.'

Warum gerade diese Stelle das Mifsfallen von Frau *von Bülow* erregt hat und daher unterdrückt wurde — weifs ich nicht zu sagen; wahrscheinlich der späteren *Bülow-Raff*schen Freundschaft zu lieb."

Hierzu erhalten wir von Frau Dr. v. *Bülow* folgende Erklärung:

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Die von Frau Dr. *Pohl* oben angeführte Auslassung einer gegen Joachim Raff gerichteten Stelle — deren Inhalt *Bülow* selbst in einer Zeile vorher richtig charakterisiert als „Weimarer Skandäler und Kampeleien" — fällt unter die in meinem Vorwort zu Band I, S. VIII bezeichnete Rubrik Auslassungen betreffend: „Gesundheits-Erkundigungen und Auskünfte, Gratulationen zu bestimmten stets wiederkehrenden Familienfesttagen, vorübergehende Stimmungen und Äufserungen über Nahestehende, die auf deren Verhältnis zum Schreibenden ohne Einflufs geblieben sind."

Die Freundschaft *Bülows* für Raff dauerte ein Leben lang. Man lese im Meininger Band S. 188 die ergreifende Klage um Raffs Tod, der sein „ältester, treuester Freund" gewesen: „Mit ihm ist ein Teil meines besseren Lebens begraben. Der grofse Künstler, der édle Mensch — hier waren einmal beide Personen — wie selten, ja wie einzig! — nicht zu trennen — diente mir als Vorbild, wiewohl so unerreichbar zur Nachfolge!" Ich hielt mich also in diesem, wie in analogen Fällen für berechtigt und verpflichtet zu der Auslassung, die auch als solche im Buch bezeichnet ist. Folglich weise ich Frau *Pohls* Anschuldigung der „Willkür" als unbegründet zurück und erkläre ihren Satz: „Frau *von Bülow* hat Briefe, die ihr im Original nicht pafsten, verändert" für eine leichtfertige Erfindung. Den Hinweis, sie würde in einer künftigen Veröffentlichung ihrer „Erinnerungen" die Belege für ihre Aussagen bringen, bezeichne ich als eine leere Ausflucht. Jetzt hat sie sie beizubringen oder hat ihre Worte zurückzunehmen. Da es sich hier weniger um meine Person als um eine musikhistorisch wichtige Sache handelt, ist es gewifs in Ihrem Sinne, sehr geehrter Herr Redakteur, wenn ich darauf bestehe.

In vorzüglicher Hochachtung

Grunewald, 25. Juli 1909. Marie von Bülow.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juli. Auf die Lebensdauer einer Oper wirft die Zusammenstellung einiges Licht, die ich aus den Spielverzeichnissen unsres Opernhauses gemacht habe. Es gelangten auf dessen Szene überhaupt von *Auber* 18 Werke, von *Rossini* 12, von *Méhul* und *Donizetti* 9, von *Adam* 8, von *Weber* und *Meyerbeer* 6. Von allen denen wurde im letzten Jahre nur noch je eins gegeben. *Boieldieu* sank von 9, *Gluck* von 6 auf zwei, *Verdi* von 7 und *Lortzing* von 6 auf drei. Ganz verschwanden von der Szene die Opern von *d'Albert*, *Bellini*, *Cherubini*, *v. Flotow*, *Halévy*, *Marschner*, *Rubinstein*, *Schillings*. — Nur sehr wenige von ihnen werden wieder zur Aufführung gelangen, wenn auch die Eröffnung dreier oder vier neuer Opernbühnen in Aussicht steht, die sich wohl auf mehrere der älteren Werke besinnen werden. — Über neue Operngründungen in Berlin, über die geschäftliche Seite der Berliner Theater überhaupt wäre recht viel Absonderliches und Interessantes zu erzählen. Ich beschränke mich aber heute auf nur einiges.

Vor Jahren führte ich in diesen Blättern aus, dafs in Berlin eine zweite Oper neben der Königlichen nicht bestehen könne. Meine Behauptung wurde durch eine ganze Reihe von Tatsachen bestätigt. Sobald die alte gute Kroll-Oper etwas anderes als eine Sommeroper werden wollte und im Winter spielte, war es mit ihr zu Ende. Im Theater des Westens versuchten es vier Direktoren nacheinander mit der Oper und büfsten ihr Vermögen ein. Ganz dasselbe war mit dem Belleallianc-(Lortzing-) Theater der Fall. Das neue Nationaltheater verschlang schon im ersten Jahre eine so grofse Summe, dafs sein Leiter die Opernbühne den Equilibristen überliefs. Die Komische Oper freilich besteht noch, „aber fragt mich nur nicht, wie!" Trotzdem gibt es immer wieder Leute, die auf dem Papiere beweisen, die Oper müsse Er-

folg haben, wenn sie nur richtig geleitet würde. Und wenn sie sie dann nach ihren Anschauungen richtig leiten, ist das Ergebnis doch das alte. So gehen stets neue Vermögen verloren. — Vor einem Vierteljahre erschien ein stolzer Aufruf, unterzeichnet von vielen bedeutenden Personen, der zur Gründung eines Richard Wagner-Opernhauses aufforderte. Es sollte da alles ersten Ranges werden, das Haus, das Orchester, der Chor, die Solisten, das Repertoir. Für recht mäfsige Preise sollten die Vereinsmitglieder feste Plätze erhalten usw. Es half nichts, dafs man dagegen mit Gründen sprach. Ein paar tausend Mitglieder waren bald da. Nun aber scheint schon Erkenntnis sich Bahn zu brechen. Das Haus will nunmehr eine Aktienbaugesellschaft erbauen, nicht der Verein, und dieser wird dann mit jener erst wieder Verträge abschliefsen usw. usw. Man hat den Bau noch nicht begonnen, und schon sind namhafte Vorstandspersonen des Vereins zurückgetreten, viele Mitglieder wünschen ihre Beiträge zurück usw. Sollte die Oper aber wirklich noch zustande kommen, bestehen kann sie nicht. Und noch steht ein Mann wie *Humperdinck* mit an der Spitze des Vorstandes, während *R. Straufs*, *d'Albert* u. a. bereits ausgeschieden sind. — Im Herbst will der Gesanglehrer Dr. *Alfieri* das als Opernhaus schon vier- oder fünfmal verkrachte Belleallianсe-Theater, das er auf mehrere Jahre gepachtet hat, wieder als solches eröffnen. Sicherlich meint er das Geheimnis zu kennen, das Opernschifflein dort flott zu machen und so zu erhalten. — Mit einem gewissen Vertrauen kann man nur auf das neue Unternehmen des Charlottenburger Schiller-Theaters sehen, das vom Herbst an auch Opernvorstellungen geben will. Ein schönes Haus ist da bereits vorhanden, auch der Stamm zu einem Orchester, sowie der ganze geschäftliche Apparat. Da könnte vielleicht auch wieder die alte Gepflogenheit zur Geltung gebracht werden, dafs in leichteren Opern auch die Mitglieder des Schauspiels beschäftigt werden. Selbst im Berliner Königlichen Theater war das bis vor 20 Jahren noch der Fall. Jedenfalls wird der Etat für die Oper dadurch nicht wenig verringert, dafs die für die beiden Schillertheater doch notwendigen Personen und Einrichtungen auch der Oper dienen können. Neuerdings taucht nun noch ein Plan auf. Eine kapitalkräftige Gesellschaft will das Neue Königliche Operntheater *(Kroll)* erwerben, niederreifsen und ein neues prächtiges Gebäude an seinem Platze errichten, in dem während des Sommers — ähnlich wie im Münchener Prinz-Regenttheater — Festvorstellungen gegeben werden sollen. Der Gedanke ist nicht übel. Das Theater in Rede ist der Intendanz längst eine Last. Gern wird sie es abtreten. Und eine gut geleitete Oper wird während der Ferien der Königlichen Theater Erfolge erzielen können.

Die Gura-Oper ist sehr fleifsig. In der vorigen Woche brachte sie z. B. die Meistersinger, Tristan und Isolde, Lohengrin, den Fliegenden Holländer, Don Juan und Sawitri. In der laufenden auch Norma.

Die Vorstellungen waren nicht gleichwertig. Wenig gelangen Don Juan, Figaros Hochzeit und Rossinis Barbier. Einige der Wagnerwerke erfuhren eine erfreuliche Wiedergabe. Mehr als die Opern zogen einzelne Künstler an. Und deren waren solche von Rang und Bedeutung tätig. Frau *Sembrich* nahm als Rosina endgültig (?) von der Bühne Abschied. Ihre Stimme hat noch nicht gerade viel von ihrem früher so wundervollen Schmelz verloren, ihre Gesangsfertigkeit hat sie sich auch gewahrt. Nur, dafs der Ton nicht mehr so leicht anspricht. *Lilli Lehmann*, obschon 15 Jahre älter, ist auch noch recht leistungsfähig. Obwohl eigentlich keine echt dramatische Stimme aus dem ursprünglich hellen und schlanken Koloratursopran werden konnte, ist es doch erstaunlich, was die Künstlerin daraus zu machen wufste, und wie sie das Organ jetzt noch zu verwenden versteht. Ihr Fidelio steht noch über ihrer Donna Anna. Herr *d'Andrade* ist noch immer ein verführerischer Don Juan und ein übermütiger Figaro, aber sein Gesang steht doch jetzt dem Spiele etwas nach. Die Stimme hat an Wohlklang eingebüfst und gibt ihre Töne nicht mehr ganz freiwillig her. Es herrscht bei ihm daher jetzt „der überlaut' Ton". Herr *Sembach* aus Dresden gefiel mir weniger, Herr *Knote* aus München mehr als im vorigen Jahre. Jener ist seiner kleinen Figur wegen schon gegen diesen sehr im Nachteile. Er ist zu schnellen Bewegungen und kurzen Schritten genötigt, und diese kleinen Mafse überträgt er oft auch auf den Gesang, was der Wirkung dann wesentlich schadet. So kam sein Grufs „Heil, König Heinrich!" fast vergnüglich heraus. Die Würde wahrt Herr *Knote* immer, seine Stimme ist fest und strahlend wie seine silberne Brünne. Herr *van Rooy* wirkte ungleich. Herrlich als Kurwenal, war er unzureichend als Holländer. Frau *Preuse-Matzenauer* aus München liefs uns als Brangäne eine der kostbarsten Mezzosopranstimmen hören. Aber den Text mufste man schon auswendig können, wollte man wissen, was sie sang. Als willkommenster der Gäste erschien Herr *Feinhals* aus München. Die Heldengestalt, die grofse, dunkle Baritonstimme, der leichtquellende Gesang, die musterhafte Textbehandlung, dieses Miterleben der Handlung — alles das vereinigt sich in dem prächtigen Künstler. Herr *Demuth* aus Wien war uns ein guter alter Bekannter, der bereits vor 20 Jahren im Kroll-Theater durch seine klangschöne Baritonstimme die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er sang den Holländer und den Hans Sachs mit vielem Erfolge. — Die einzige Neuheit der Gura-Oper war Sawitri von *H. Zumpe*. Alles Anpreisen hat ihr nichts genützt. Der weichliche, undramatische Text, die pathetische, Wagner nachempfundene Musik vermochten auch die Berliner, wie 1907 die Schweriner, nicht zu interessieren. Hier stiefs das Werk sogar auf lauten Widerspruch. Es wird bei seiner einmaligen Aufführung bleiben. Rud. Fiege.

Bielefeld, Juni 1909. Auch hier wurde des liebenswürdigen „Jubilars" Mendelssohn-Bartholdy pietätvoll gedacht. An demselben Tage, an welchem der Meister vor 100 Jahren geboren wurde, spielte Herr *Gerard Bunk* in der Synagoge 2 Orgelsonaten und mehrere Präludien des gerade auf diesem Gebiete bahnbrechenden und bedeutungsvollen Komponisten. Frl. *Daeglau* sang einige seiner bekannten Arien. Im 6. Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters (Herr Prof. *Lamping*) hörten wir neben der Eroica und Rob. Schumanns Genoveva-Ouvertüre von Mendelssohn die Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" sowie das Scherzo und Andante aus dem „Sommernachtstraum", letztere Werke vom Dirigenten mit gleicher Sorgfalt behandelt wie Beethoven, mit dessen Trauermarsch-Reproduktion *Lamping* wieder Hochbedeutendes zu sagen wufste. — Als Ereignis der Saison mufs das Auftreten des berühmten Pianisten *Wilhelm Backhaus* gelten, der das Beethovensche 4. Klavierkonzert in G unvergleichlich schön

spielte. Seine glänzende Technik wird ihm nie zum Selbstzweck. Er ist ein echter, begnadeter Künstler mit gesundem Musikempfinden und warmer, reicher Tonbeseelung, was jedoch bei seiner straffen Selbstzucht (speziell bei Beethoven!) nicht so offen zutage tritt. Auch in seiner Chopin-Auffassung klingt die Beethoven-Vorliebe etwas hindurch. Fraglos haben wir's in *Backhaus* mit einem Berufenen zu tun. Verwunderlich bleibt es, dafs viele Bielefelder von dem „erlauchten" Gaste keine Notiz nahmen. — Im 2. Kammermusikabend (Benda-Frings) durften wir uns an den Trios Op. 70 von Beethoven und Op. 50 von Tschaikowsky erfreuen. Im zweiten Satze des letzteren (Tema con variazioni) zeigt der geniale Russe in der Tat Beethovensche Tiefgründigkeit und Mannigfaltigkeit im Gestalten. Den Liedervorträgen der mitwirkenden Königl. Hofopern- und Konzertsängerin Frl. *Lotte Kreisler*, Dresden, war zu deutlich die Intention auf den Effekt hin anzuspüren, was auf den Kenner eher abstofsend als anziehend wirkt. Die Dame fühlt sich offenbar auf den weltbedeutenden Brettern heimischer als im Konzertsaale. Sie sang aufser Liedern von Liszt, Wagner, R. Straufs, Brahms u. a. zwei reizende Neuheiten von Woldemar Sacks (Rococco) und Hans Pfitzner (Gretel). Der 2. Abend bescherte uns Beethovens Trio Op. 97 und Gades Novelletten. Auch diese Werke waren von dem Ehepaar *Benda* und Herrn *Walter Frings*, der im Herbst als Konzertmeister des Gewerbehaus-Orchesters nach Dresden übersiedelt, sorgfältig einstudiert. Die Sopranistin Frl. *Hedwig Kaufmann* spendete unter wohlverdientem Beifall Lieder von Schubert, Hugo Wolf usw. -- Das vor kurzem vom Forbergschen Verlage in Leipzig herausgegebene Haydnsche Duett für Violine und Cello, von den Herren *Benda* und *Frings* gut herausgebracht, erlebte seine Uraufführung. Ohne weitere stützende Begleitung macht es teilweise den Eindruck einer kontrapunktischen Studie. — In einem Kirchenkonzert spielte Herr *Bunk* u. a. die meines Erachtens etwas zu weit ausgesponnene, bedeutende Reubkesche Orgelsonate über Psalm 94 und Bachs Präludium und Fuge in g (Bd. 3). Die blinde Sängerin Frl. *Dietrich* sang u. a. geistliche Lieder von Irrgang, Henschel und Dvorak („An den Wassern zu Babel" und „Singet ein neues Lied"). In letzterem ist die Begleitung stellenweise so banal, dafs ich den Gedanken an die Karikatur der „Königin der Instrumente" nicht bannen konnte. Gegenwärtig veranstaltet Herr *Bunk* einen interessanten Zyklus von 6 Orgelkonzerten, d. i. ausschliefslich Orgelmusik wird geboten. Ein Unternehmen, das rückhaltlose Anerkennung verdient! Im ersten Konzerte spielte der treffliche junge Orgelkünstler nur Bach: Präludium und Fuge in C, Passacaglia, 5 Choralvorspiele, Concerto in a, Aria in F (Trio) und Präludium und Fuge in a. Im zweiten kamen Mendelssohn (2 Sonaten), Merkel (Sonate in g), Rheinberger und Schumann zu Worte. Die kommenden Abende sollen Liszt, den Franzosen Boëllmann, Guilmant und Widor, Reger u. a. zeitgenössischen Orgelkomponisten gewidmet sein. — Das letzte Konzert des Musikvereins (Herr Prof. *Lamping*) brachte eine mustergültige Aufführung von Arnold Mendelssohns Paria-Trilogie, einem der hervorragendsten neueren Werke des oratorischen Stils. Frl. *Leydhecker* erwies sich in der Hauptpartie als eine der ersten Altistinnen unserer Tage. Die kleineren Partien (Brahmane und Sohn) fanden in den Herren *Rich. Schmid* (Bafs) und *Rich. Fischer* (Tenor) würdige Vertreter. Der Novität gingen vorauf Beethoven, Ouvertüre zur Weihe des Hauses, und Brahms, Rhapsodie (Männerchor: Der Lehrergesangverein) und Parzengesang. — In einem Konzerte des Männergesangvereins Arion (Prof. *Lamping*), dessen Leistungen auf bedeutender Höhe stehen, stellte sich die vielversprechende Altistin Frl. *Margarete Küller* aus Berlin vor mit Liedern von Schubert, Brahms und H. Wolf. Brahms besonders wurde von der jungen Künstlerin musterhaft interpretiert. Der Chor sang u. a. Brahms, zwei patriotische Gesänge, Schubert, Grab und Mond, Orlando di Lasso, Landsknechtsständchen, Hegar, Morgen im Walde. — Im Stadttheater gastierte am Ende der Saison eine Operngesellschaft (Monatsoper), die sich zumeist aus Aachener Kräften zusammensetzt. D'Alberts „Tiefland", die tüchtige Arbeit eines Nachwagnerschen Opernkomponisten von Eigenart und Selbständigkeit, wurde vor ausverkauftem Hause 5 mal gegeben. Die Primadonna Frau *Grieninger* vom Stadttheater in Posen und unser städtischer Kapellmeister Herr *Max Cahnbley* verdienen von den Agierenden mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden.

Paul Teichfischer.

Bochum. (Aufserordentliche Hauptversammlung des „Evangelischen Organistenvereins von Rheinland-Westfalen" in Bochum am 16. Juni 1909.) Den im evangelischen Vereinshaus zu Bochum sich von nah und fern zahlreich versammelten Mitgliedern des Provinzialvereins machte der Vorsitzende, Königl. Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen, Mitteilung über die am 13. April 1909 in Hannover erfolgte feste Gründung des „Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker Preufsens". Organist *Oehlerking*-Elberfeld referierte über den nächstjährigen Organistentag zu Elberfeld. Der Aufforderung des Präses, sich auf dem mit dieser Tagung verbundenen Konzert solistisch zu beteiligen, leisteten mehrere als tüchtig bekannte Kollegen bereitwilligst Folge. Nach § 3 der Vereinssatzungen mufste zur Wahl eines weiteren Vorstandsmitgliedes mit dem Wohnsitz in Rheinland geschritten werden. Die Wahl fiel einstimmig auf den Elberfelder Organisten *Oehlerking*. Organsit *Schlingmann*-Bielefeld gab den Kassenbericht. Seit der Erhöhung des Jahresbeitrages von 1 auf 2 M haben die Einnahmen die Ausgaben bei weitem überschritten. An die Verlesung der Themen seitens des Vorsitzenden über „Der Organist im Hauptamt", welche in der Sitzung des Zentralausschusses des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland am 11. Oktober 1909 in Dessau verhandelt werden sollen, schlofs sich eine lebhafte und anregende Debatte. Eingehend besprach man sich über Mittel und Wege zur Bekämpfung jener aus Amerika und England stammenden Machwerke, die musikalisch verschwommen, süfslich und schmachtend, literarisch höchst wertlos, neuerdings in unsere Kinder-, hier und da auch schon Hauptgottesdienste eindringen, den evangelischen Geist zu verweichlichen drohen und dem „Gemeinschaftsleben" Vorspanndienste leisten.

Es empfiehlt sich, gelegentlich über die Minderwertigkeit dieser im Reichsliederbuch, Kinderharfe u. a. aufgenommenen Gesänge und Lieder freundlich die Dirigenten, Geistlichen und Chormitglieder zu belehren; um etwas Besseres an diese Stelle zu setzen, ist eine billige, aber gute Sammlung der besten Choräle, leichten Motetten und geistlichen Lieder zu veranstalten. Seitens des Organistenvereins sollen die Presbyterien gebeten werden, in sämtlichen Gottesdiensten nur den Gebrauch des Gesangbuches

vorzuschreiben. Ein diesbezüglicher Antrag wird auch auf dem westfälischen Kirchengesangsvereinstag in Paderborn im Juli d. J. gestellt werden. Ferner wird an zuständiger Stelle die Bitte ausgesprochen werden, überall ein Heft einzurichten, worin alle Geistlichen rechtzeitig die in den Gottesdiensten anzustimmenden Lieder einzeichnen, um zu vermeiden, dafs dieselbe Melodie namentlich an hohen Festtagen allzuoft wiederkehre.

Dringend wurde der Wunsch allseitig laut, den Organisten Sitz und Stimme in der Gemeindevertretung, dem Presbyterium, zu gewähren, damit sie in der Lage seien, stets und zur rechten Zeit bei der Behandlung kirchenmusikalischer Fragen sich äufsern zu können.

Allgemeines Erstaunen rief die Mitteilung von der Wahl eines katholischen Organisten *(Holtschneider)* zum Organisten an der evangelischen Reinoldikirche in Dortmund hervor. Der Vorsitzende wird autorisiert, gegen diese sonderbare Wahl beim Konsistorium in Münster Protest zu erheben. H. Oehlerking, Elberfeld.

Winterthur. Das X. Musikfest des schweizerischen Tonkünstlervereins wurde in diesem Jahre am 26. und 27. Juni in Winterthur unter Leitung von Prof. Dr. *Ernst Radecke* abgehalten. Wenn die in großer Anzahl gebotenen Novitäten schweizerischer Autorschaft auch nicht alle als reife Kunstäußerungen zu gelten haben, so darf zu Ehren der produktiven Mitglieder dieses nunmehr 10 Jahre bestehenden Vereins doch gesagt werden, daß das diesjährige Fest nichts Schlechtes, viel Achtbares und einiges Bedeutendes gebracht hat. Die beiden ersten Konzerte enthielten Werke der Kammermusik, das dritte Werke größeren Stiles für Orchester, Gesangs- und Violin-Soli sowie Chor mit Orchesterbegleitung.

Die Eröffnungsnummer des ersten Programms bildete eine Sonate für Klavier und Violine in a moll (Op. 74) von *Emanuel Moór* (Lausanne), die von Frau *Marie von Jaroslawska* (Klavier) und Fräulein *Mary Cressy Clavel* (Violine) in schöner Gestaltung gespielt, trotz des Mangels an besonderen Höhepunkten einen guten Eindruck machte. Ihr folgten drei Lieder für Frauenchor mit Klavier: „Heiliger Hain", „Abend" und „Weihnachtslied" von *Peter Faßbänder* (Luzern), Kompositionen von stimmungsvoller, warmer Empfindung und vornehmem Chorsatz. Eine Sonate für Klavier in E dur von *Gottfried Staub* (Basel) verdient lediglich als saubere technische Arbeit Anerkennung, in der Erfindung bietet sie wenig Persönliches. Im Gegensatz zu ihr stand das Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello in d moll (Op. 3) von *K. Heinr. David* (Basel), in welchem das technische Können des Komponisten mit seinem Streben nach persönlichem Ausdruck nicht immer Schritt gehalten hat, was vielfach, besonders in den beiden Ecksätzen: con fuoco und Allegro sempre deciso, zu arger Verworrenheit führte. Wünschenswerte Klarheit vermochte hier auch der sorgfältige Vortrag des tüchtigen Züricher Streichquartetts nicht zu schaffen. *Rudolf Ganz* (Berlin) steuerte 7 Lieder für Bariton mit Klavier bei, die von Dr. *Alfred Hassler* mit überschäumendem Temperament gesungen, für ein vielseitiges Können dieses Komponisten sprechen. Teilweise sind die Gesänge von tiefer Empfindung und feiner Poesie, doch geht Ganz mitunter schlichten Gedichten in unmotivierter Weise mit schwerstem Geschütz zu Leibe. Den Glanzpunkt dieses ersten Konzertes bildete die Schlußnummer, eine Sonate für Klavier und Violine in D dur von *Othmar Schoeck* (Zürich), gespielt von den Herren *Fritz Brun* (Klavier) und *W. de Boer* (Violine), die mit ihrem Hauptthema von melodischer Linie und in ihrer korrekten Durchführung und Wahrung des reinen Sonatenstils als Äußerung eines wirklich großen Talents gelten darf.

Das zweite Konzert setzte vielversprechend mit einem Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello in cis moll (Op. 10) von *Hermann Suter* (Basel) ein. In ihm lernten wir ein völlig reifes Meisterwerk kennen, welches in technischer Hinsicht, wie in puncto gedankenreicher Erfindung uneingeschränkte Anerkennung verdient. Den übrigen Teil des Konzertes bestritt in erster Linie der schon oben genannte Berliner Pianist *Rudolf Ganz*, ein geborener Züricher, zunächst als Komponist zweier Duette für Sopran und Alt mit Klavier (Op. 16) „Ich hab' in kalten Wintertagen" und „Gruß der Sonne", dankbare, vornehm empfundene Gesänge, die durch die Damen *Klara Wyß* (Sopran) und *Maria Philippi* (Alt) sehr schön zum Vortrag gebracht wurden. Sodann stellte der Künstler sein rühmenswertes pianistisches Können in den Dienst des Festes mit dem Vortrag einer Reihe von Solostücken für Klavier: zuerst dreier Kompositionen des 1882 verstorbenen um das Winterthurer Musikleben hoch verdienten *J. K. Eschmann*, sodann einer wirkungsvollen cis moll-Polonaise von *Emil R. Blanchet* (Lausanne) und zweier eigenen Kompositionen (Marche fantastique Op. 10, No. 1 und Fileuse pensive Op. 10, No. 3), von denen besonders die erstere als willkommene Novität von tüchtigen Pianisten Beachtung verdient. Endlich spielte der Künstler auch die Klavierpartie in dem Schlußwerk dieses Konzertes, einem Divertimento für Klavier und neun Blasinstrumente (Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner) von *Hans Jelmoli* (Zürich). Das Werk ist nichts weniger als modern, aber liebenswürdig vom ersten bis zum letzten Takt und ein erfreuliches Zeichen dafür, daß dieser junge Komponist über reichen Sinn für schöne Klangwirkungen und die Fähigkeit verfügt, einen edlen, durchsichtigen Satz zu schreiben, Vorzüge, die man nicht allen bei diesem Feste zu Worte gekommenen Tonsetzern nachrühmen kann.

Das dritte Konzert wurde mit einem kirchlichen Werke Resurrexit für gemischten Chor, Sopransolo und Orgel von *Paul Benner* (Neuchâtel) eingeleitet. Die Komposition ist teilweise von etwas opernhafter Mache, aber es spricht aus ihr eine künstlerische Persönlichkeit von ehrlichem Wollen und unbestrittenem Können. Die darauf folgenden drei Choralvorspiele für Orgel von *Charles Chaix* (Genf) schienen uns bei ihrer geringen Originalität im Rahmen dieses Konzertes etwas deplaziert. Wirkungsvoller, wenn auch nicht von unbedingter Daseinsberechtigung waren drei Lieder für Sopran mit Orchester („Abendfrieden", „Sehnsucht" und „Serenade") von *Lucien de Flagny* (Genf), die Fräulein *Milly Bramonia* verständnisvoll zum Vortrag brachte. Von *Gustav Niedermann* (Winterthur) gelangte der III. und IV. Satz einer Sinfonie in D moll für großes Orchester zur Aufführung. Ob dieser junge Künstler mit seiner programmatischen Musik immer den richtigen Ausdruck trifft, mag dahin gestellt bleiben, aber was er bietet, ist interessant, und zeugt von großem Können und vielversprechendem Talent. Ein Männerchor mit Orchesterbegleitung „Der Brunnen" von *Philipp Nabholz* (Luzern) ist unverkennbar im Stile Hegar scher Chorkomposition gehalten. *Eugen Berthoud* (Basel) steuerte ein dreisätziges zu lang geratenes Violinkonzert bei, welches er unter Zugrundelegung eines Gedichtes „Jennesse, poëme pour violon" nennt. Nach unserer Meinung wäre die einfache Bezeichnung Violinkonzert die richtigere gewesen und die Beigabe des Gedichts im Programmheft hätte füglich wegbleiben können, denn sie führte nur zum Suchen eines Zusammenhangs zwischen musikalischem Ausdruck und Dichtung, den wohl niemand gefunden haben dürfte. *Josef Lauber* (Genf), der alljährlich mit Gaben seiner Muse auf dem schweizerischen Tonkünstlerfest erscheint, war diesmal vertreten mit einer überaus wirkungsvollen Ballade für Bariton und Orchester „Die Trommel des Ziska", für deren Gesangspart er in dem Basler Baritonisten *Rud. Jung* einen trefflichen Interpreten fand. Von einer Serenade für großes Orchester Op. 4 von *Hans Kötscher* (Basel) läßt sich, abgesehen davon, daß der Titel „Serenade" nicht ganz berechtigt erscheint, viel Gutes sagen. Das Werk verrät bei vornehmer Instrumentation reiche Erfindungsgabe und künstlerische Persönlichkeit seines Schöpfers. Den Schluß des Konzertes bildete eine Auswahl aus der lyrischen Suite „Der Winterabend" für gemischten Chor, Soli und Orchester von *E. Jaques-Dalcroze* (Genf). Die fünf gebotenen Stücke zeigten aufs neue die gefällige Schreibweise dieses genialen Komponisten, an Wirkung erlitten sie aber etwas Einbuße durch den Umstand daß nach dem mehr als dreistündigen Konzert die Aufnahmefähigkeit der Zuhörerschaft etwas reduziert und durch die vielen vorher genossenen schweren musikalischen Gerichte der Geschmack an der leichteren Kost, die in dieser Suite geboten wird, verdorben war.

Um die fast durchweg vortrefflichen Aufführungen der einzelnen Werke hat sich Prof. Dr. *Ernst Radecke* durch sorgfältiges Einstudieren mit Chören und Orchester überaus verdient gemacht. E. T.

Besprechungen.

Geistliche Musik.

Schwalm, Robert, Geistliche Lieder, herausgegeben von *Max Battke* (Jugendgesang, Sonderheft No. 3). Groß-Lichterfelde, Fr. Vieweg.

Die Lieder sind für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor geschrieben. Es ist tüchtige, ernsthafte Musik, die sich von Sentimentalität frei hält. Die Ausführung erfordert geübte Kräfte.

Rohde, Hans, Singet dem Herrn! 14 geistliche Gesänge für dreistimmigen Schülerchor komponiert. Gütersloh, Bertelsmann.

Sang- und dankbare Stücke. Die meist homophone Satzweise wird ihnen besonders in einfachen Verhältnissen freundliche Aufnahme verschaffen.

Scheide, A., Vierzehn geistliche Lieder und Motetten für gemischten Chor zum gottesdienstlichen Gebrauche bei den Festtagen der evangelischen Kirche. Leipzig, Pabst.

So wünschenswert es wäre, nur Kompositionen im Gottesdienst aufzuführen, welche Bachschen Geist atmen, so ist dies doch nicht möglich. In kleinen Verhältnissen wird man immer zu Stücken greifen müssen, die dem augenblicklichen Bedürfnisse und Geschmack einfacher Leute angepaßt sind. Zu diesen letztern gehören die vorliegenden Gesänge. Sie werden in ländlichen Gemeinden gern gesungen werden.

Hager, A., Festklänge für Posaunenchor. Motetten und Lieder. Gütersloh, Bertelsmann.

Offen gestanden: Wir verstehen nicht, was die Sammlung will und soll. Nach dem Titel und dem Vorwort sind die Stücke für „Bläser" bestimmt, es sind aber Kompositionen für gemischten Chor mit vollständigem Text wie jede andere Motettensammlung auch, zum großen Teil eignen sich die Sätze für den reinen Posaunensatz gar nicht, für Bläserchor recht wenig. Als Gabe für Gesang dagegen kann es die Sammlung mit mancher andern aufnehmen. R.

Pfannschmidt, H., Geistliche Arie „Die auf den Herren harren" mit Orgel (Klavier oder Harmonium) und Violoncello oder Violine. Berlin, Schlesinger.

Ein sehr stimmungsvolles, empfehlenswertes Stück, das bei dem großen Mangel an modernen Arien (geistlichen Inhalts) einem offenen Bedürfnis entgegenkommt! Durch die Hinzufügung des Streichinstrumentes wird die klangliche Wirkung erhöht.

Attenhofer, Carl, „Ehre sei Gott in der Höhe" Op. 135, ein wohlklingendes, einfach gestaltetes Weihnachtslied und Op. 133 „Auf Gott allein" für Mezzo-Sopran, Violine und Orgel (Pianoforte), ebenfalls ein geschickt geschriebenes Lied, das dem schönen *Sturm*schen Text in Stimmung und Ausdruck gerecht wird. Leipzig, Hug & Co.

Wickern, C., Totenfeier. Orgelbegleitung von *R. Palme*. Magdeburg, Heinrichshofen.

Ein sehr einfaches, aber gut gesetztes geistliches Lied von ansprechender Wirkung.

Becker, Reinhold, Op. 129, Fünf geistliche Gesänge. Leipzig, Leuckart.

Die Gesänge sind sicher und geschickt geschrieben, bieten dem Sänger dankbare Aufgaben und klingen ausgezeichnet. Wirkungsvoll dürfte besonders No. 5 sein „Du bist der Herr", in dem sich zum Schluß die Choralmelodie „Ein feste Burg ist unser Gott" aus motivischen Anfängen allmählich siegreich hindurchringt.

Tennenbaum, J., „Ich bin ein Gast auf Erden". Stuttgart, A. Auer.

Ein geistliches Lied, schlecht und recht. Glatt gesetzt, ohne anfechtbare Stellen, aber auch ohne Anziehungskraft.

Gulbins, Max, Op. 33, Sechs geistliche Gesänge. Leipzig, Leuckart.

Der durch bedeutsame Orgelkompositionen vorteilhaft bekannte Komponist hat auch in diesem Opus seine gediegenen künstlerischen Eigenschaften nicht verleugnet, wenngleich ich gestehen muß, daß mir die Tätigkeit des Komponisten auf dem Gebiet reiner Orgelproduktion höheren Wert zu haben scheint. Die Gesänge sind wohlklingende, durchaus respektable Musikstücke, aber ich vermisse den tieferen Gehalt, den „Zug ins Große" der aus *Gulbins* Orgelwerken stets so deutlich zu uns spricht. Dazu kommen kleine Verstöße gegen die Deklamation z. B. in dem *Neander*schen Lied „sieh, hier bin ich Ehrenkönig", wo es Sache des Komponisten gewesen wäre, die metrischen Verstöße des Dichters bei den Worten „hör' wie kläglich, wie beweglich dir die treue Seele singt, wie demütig, wie wehmütig deines Kindes Stimme klingt" durch musikalisch vertiefte, schlackenfreie Deklamation zu verbessern.

Wermann, Oskar, Op. 143, Drei geistliche Gesänge und Op. 144, Vier geistliche Lieder. Großlichterfelde, C. F. Vieweg.

Wermann, der schon so viele Treffer auf dem Gebiet der kirchlichen Musik zu verzeichnen hat, hat in diesen beiden Heften wirklich ganz ausgezeichnete Musikstücke geliefert. Es sind alles größer angelegte Gesänge voll tiefen, durchgeistigten Inhalts, wundervoll für die Singstimme geschrieben, innig im Ausdruck, voll Schwung und Leben und jede Gleichförmigkeit, die sich so oft in geistlichen Gesängen einschleicht, ist in überaus glücklicherweise vermieden. Gleich der erste Gesang: „O singe mein Herz und spiele" ist von tiefer Wirkung, er atmet trotz reiner kirchlicher Schreibart ein Feuer und einen Schwung, wie man ihn in weltlichen Kompositionen nicht immer antrifft. Ich nenne ferner das ergreifende: „Totenfest", das „Heilige Lied" und „Um den Abend wird es licht". Unter den Gesängen für Singstimme und Orgel nehmen diese beiden *Wermann*schen Hefte entschieden eine bedeutende Stellung ein.

Emil Liepe.

Über Auslese aus Johann Sebastian Bachs instruktiven Klavierwerken in erleichterter partiturmäßiger Darstellung für vier, drei oder zwei Hände bearbeitet von *Karl Eichler*. Mit kurzen thematischen und Vortragserläuterungen von Prof. *W. Weber*. 3 Bände gebunden je 4 M oder 7 Hefte: Heft 1 1 M, Heft 2 und 3 je 1,25 M, Heft 4 und 6 je 1,50 M, Heft 5 und 7 je 1,75 M, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, wird uns geschrieben, und wir können das Gesagte bestätigen:

Joh. Seb. Bach, dieser gewaltige Heros der ersten Blütezeit deutscher Musik, war nicht nur einer der tiefsinnigsten Musiker aller Zeiten, sondern auch ein hervorragender Klavierpädagoge. In seinen Klavierwerken steht er heute noch unerreicht da. Sie bilden nach dem Urteil namhafter Musikschriftsteller die wahre Grundlage alles Klavierspiels und dürfen als das trefflichste und unersetzliche Hilfsmittel für die solide technische wie musikalische Ausbildung bezeichnet werden und die beste Vorbereitung zur Einführung in die gute Musik überhaupt. Um Bach verstehen zu können, muß man ihn kennen lernen, und das ist nur möglich, wenn der Weg zu ergiebigerer Einführung auch in dessen Werke höherer Gattung geebnet ist. Diesen Weg finden, hat sich der Verfasser dieses Werkes zur Aufgabe gestellt und er hat einen ganz neuen, originellen Weg eingeschlagen, Bach dem Musikunterricht wieder zurückzugewinnen. Sein Hauptaugenmerk war insbesondere darauf gerichtet, die Spielaufgabe des Schülers wesentlich zu erleichtern, ohne an dem Original irgend etwas zu ändern. Er erreicht das auf dem Wege der Zweiteilung des Inhalts, d. h. der Bearbeitung für die vierhändige Ausführung. Dadurch, daß er die beiden Spielpartien (Primo und Secondo) partiturmäßig untereinandersetzt, ist die Möglichkeit gegeben, von dem vierhändigen Spiel über das dreihändige zum selbständigen zweihändigen Spiel überzugehen. Eichlers Auslese aus Bachs Klavierwerken kann ebenso vorteilhaft von weniger Geübten wie von Vorgeschrittenen benützt werden; sie ist ein eminent pädagogisches Hilfsmittel, das allen Klavierlehrern, Musikunterrichtsinstituten wie überhaupt jedem musikliebenden Hause wärmstens empfohlen sei und das gewiß mit dazu beitragen wird, den musikalischen Unterricht in ungeahnter Weise zu vertiefen und die Bachschen Klavierwerke wieder mehr als bisher der Hausmusik zu erschließen. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Blätter für Haus- und Kirchenmusik

XIII. Jahrgang.
1908/09.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 12.
Ausgegeben am 1. September 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Ein Lieblingslied Robert Schumanns.

Von Prof. **Otto Schmid** - Dresden.

Bereits betagt, aber von einer geradezu staunenswerten geistigen und körperlichen Frische und Regsamkeit lebt in Dresden bekanntlich noch *Marie Wieck,* als letzte Repräsentantin des Zeitalters Rob. Schumanns, wie man wohl sagen darf. Die würdige Tochter des Altmeisters unter den Klavierpädagogen, *Friedrich Wieck* und ihm geist- und sinnesverwandt in ihrem ganzen Wesen und Gebahren, ragt sie in unsere der Ausbildung und Entwicklung ausgeprägter Charaktere nichts weniger als günstige Zeit als ein Original im vollsten, aber auch im besten Sinne des Wortes hinein. Aber man wähne nicht, daß sie den selten begnadeten Lebensabend, den ihr ein gütiges Geschick beschieden, in stiller Beschaulichkeit genieße. Der irrt, der meint, sie genieße „fern von Geschäften“ eine wohlverdiente Ruhe. Marie Wieck lebt nach wie vor ein inhaltreiches, anregungsvolles Leben, steht inmitten eines großen geselligen Kreises und übt auch ihre Kunst noch in einem Umfang aus, um den sie manche Jüngere beneiden möchten, verzichtete auch noch nicht einmal auf die Lorbeeren, die ihr im Konzertsal winken. Daneben allerdings huldigt sie insofern auch stiller Beschaulichkeit, als sie z. B. gegenwärtig dabei ist, gleichsam Einkehr bei sich zu halten und ihre „Erinnerungen“ zu Papier zu bringen. Wer wird es ihr verdenken, daß sie vor allem das Andenken ihres Vaters von mancher unziemlichen und wohl auch unbegründeten Verunglimpfung befreien möchte. Die Bestrebungen in allen Ehren, durch Veröffentlichung aller mehr oder minder vertraulichen Briefwechsel Klarheit über die Lebensverhältnisse und das Wesen unsrer großen Meister zu verbreiten, aber daß hierbei auch leicht irrtümliche, namentlich unnötig verschärfte Auffassungen strittiger Punkte geschaffen werden können, liegt auf der Hand. Auf den Fall „Schumann-Wieck“ uns hier näher einzulassen, ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Nur, meinen wir, dürften sich Analoga zu ihm in nicht wenig Familiengeschichten finden. Und ob es da den Nachkommen wohl ansteht, gerade über die Irrtümer der „Väter“ zu Gericht zu sitzen, das möchte man füglich doch bezweifeln. Jedenfalls darf es der alte Wieck für sich in Anspruch nehmen, in Wahrnehmung berechtigter Interessen gehandelt haben, nämlich der Interessen seines Kindes. Jetzt hat man es leicht, zu urteilen. Man weiß, wie alles kam. Vater Wieck mußte daran denken, was alles kommen konnte! Und dann das Kapitel „Familien-Zwiste“ anlangend, so sagten wir schon, der Fall „Schumann-Wieck“ sei doch wahrlich nicht ohne Analoga; auch in der Schärfe war er es nicht, die er einnahm, aber auch in der „Versöhnung“ nicht, in der er ausklang. —

In der Tat gab es ja, darin stimmen so ziemlich alle überein, die Papa Wieck kannten, kaum je-

manden, der Schuman mehr in seinem Ansehen gerade auch als Komponisten förderte wie er. Der Verfasser der „musikalischen Bauernsprüche", der gewiß manchmal in seiner etwas grobkörnigen, impulsiven, aber jedenfalls niemals böswilligen Art ein Verdikt in anderem Sinne fällte, war im Grunde einer der ehrlichsten Schätzer seines Schwiegersohns, so anders geartet dieser in seinem feinfühligen, nach Innen gekehrten Wesen auch sein mochte.

Von „Väterchen" also, wie sie sich ausdrückt, erfuhr es Marie Wieck, daß unter den Liedern Gottlob Wiedebeins, für die Rob. Schumann besonders als junger studiosus juris schwärmte, eines war, das ihn besonders ansprach, und zwar jenes „Immer mehr!" betitelte, das als Notenbeilage dieser Nummer beigegeben ist. Sie meint auch, daß es zweifellos jenes gewesen sei, von dem der Meister an Frau Henriette Voigt, die Gattin des Kaufmanns Carl Voigt in Leipzig, als an seine „verehrte Freundin" unterm 29. Juli 1834 schreibt, daß es ihm heute „nicht aus dem Kopfe" wolle. Ob das nun der Fall war oder ob hier ein anderes Lied „Wär' ich ein Stern", das Hermann Erler („Rob. Schumanns Leben", S. 8) namhaft macht, gemeint war, jedenfalls ist das Lied „Immer mehr" durch Friedrich Wieck als „ein Lieblingslied Rob. Schumanns" beglaubigt.

Über die Beziehungen des letzeren zu Wiedebein, der am 21. Juli 1779 zu Eilenstedt bei Halberstadt geboren, jener Zeit Hofkapellmeister in Braunschweig war, gibt vor allem Gustav Jansen in seinen „Davidsbündlern" („Aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode") alle wünschenswerte Auskunft. Dort liest man auch, daß Wiedebein im Jahre 1810 die Bekanntschaft Beethovens in Wien gemacht hatte. Wiedebein hatte den Meister in seiner Wohnung aufgesucht, aber nicht angetroffen. Am Abend desselben Tages ging er außererhalb der Stadt spazieren und sah wie ein paar Kinder sich abmühten, einen mit Feldfrüchten beladenen Wagen auf eine kleine Anhöhe zu ziehen. Er trat hinzu um ihnen zu helfen; ein Herr, der aus einiger Entfernung den Vorgang beobachtet hatte, kam nun auch näher, und beide zogen mit vereinten Kräften den Wagen hinauf. Der Herr war — Beethoven.

Was nun Wiedebeins Lieder dem jungen Schwärmer Schumann so anziehend gemacht haben mag, daß er sich veranlaßt fühlte, diesem die Erstlinge seines eigenen Schaffens, Kompositionen Kernerscher Gedichte, zur Prüfung zu übersenden, das geht aus dem Brief hervor, den er (datiert Leipzig, 15. Juli 1828) mitsandte. „Ihre Lieder", heißt es da, „schufen mir manche glückliche Minute, ich lernte durch diese Jean Pauls verhüllte Worte verstehen und enträtseln. Jean Pauls dunkle Geistertöne wurden mir durch jenes magische Verhüllen Ihrer Tonschöpfungen erst licht und klar, wie ungefähr zwei Negationen affirmieren und der ganze Himmel der Töne, dieser Freudentränen der Seele, sank wie verklärt über alle meine Gefühle." Es ist, mit Erler zu sprechen, der Enthusiasmus des ganz in Jean Paulscher Gefühlswelt versunkenen achtzehnjährigen Schuhmann, der hier zum Ausdruck kommt. Und wiederum Wiedebein repräsentiert in seinem Braunschweig, 1. August 1828 datierten Antwortschreiben dem „jungen Künstler" gegenüber in würdigster und schönster Weise den „älteren Meister". Es sind „goldene Worte", die er ihm auf den Weg gibt, und Schumann tat nur recht daran, daß er zehn Jahre später den Brief — unter Hinweglassung der beiderseitigen Namen — in seiner Zeitschrift („Neue Zeitschrift für Musik") veröffentlichte. Wiedebein erkannte, daß er in Schumann jemanden vor sich hatte, der „sehr viel von der Natur empfangen" und bat diesen, einige Bemerkungen nicht ungütig oder mißdeutend aufnehmen zu wollen. Da heißt es u. a. „der schönen Begeisterung im Moment heiliger Weihe sollen wir uns gänzlich übergeben; nachher aber soll der ruhig prüfende Verstand ebenfalls sein Recht haben, und mit seiner Bärentatze dazwischenfahren, um das etwa sich mit eingeschmuggelte Menschliche ohne Gnade hinwegzukratzen. Was wild ist, mag wildwachsen; edlere Früchte verlangen Pflege, der Wein aber bedarf nicht sowohl der emsigsten Pflege, als auch des Messers." —

Zurückkommend zu dem Lied „Immer mehr," so sehen wir also aus der Veröffentlichung dieses Briefes im Jahre 1838, daß Schumann von seiner Schätzung Wiedebeins und seiner Lieder, die er den „schönsten der neueren Zeit" zurechnet, noch nicht abgekommen war. Seine engsten Beziehungen aber zu Friedrich Wieck und dem Wieckschen Hause fallen gerade in die 30er Jahre. Bekanntlich wohnte er anfänglich von Heidelberg zurückgekehrt, sogar bei seinem Lehrer und ging dann als sein Schüler bei ihm aus und ein. Und das waren ja die Tage seines erwachenden Liebeslebens! Nach einer vorübergehenden Neigung (1834) zu Ernestine von Fricken, nachmaligen Gräfin Ernestine von Zedtwitz, ging in seinem Herzen die Liebe zu Clara auf, die dann, man kann es wohl sagen, sein ganzes Leben erfüllte. Das Lied mochte wohl alles das ausdrücken, was er damals fühlte! —

Theodor Kirchner.

Ein Grossmeister musikalischer Kleinkunst.

Von Dr. **Otto Klauwell.**

(Schluß.)

Wenden wir uns den Stücken Kirchners zu, in denen er, unbekümmert um irgendwelche stilistische, instruktive oder persönliche Nebenansichten ganz dem Zuge seines Inneren folgen durfte und in deren Gesamtheit er sonach die ganze Fülle seines reichen Seelenlebens vor uns ausgebreitet hat, so ist es bei dem Reichtum des Gebotenen schwer, eine Auswahl zu treffen, und um so schwerer, als irgendwelche Gesichtspunkte zur Klassifizierung seiner Werke kaum aufzufinden sein dürften. Der einzige Anhalt, den die so verschiedenartigen vom Komponisten gewählten Titel der einzelnen Hefte zu gewähren scheinen, zerrinnt bei näherer Betrachtung der Stücke in nichts: die Titel sind, wenn es sich nicht gerade um bestimmte Tanzformen handelt, zumeist nur äußerliche Unterscheidungsmittel der einzelnen Sammlungen und könnten vielfach beliebig vertauscht werden, ohne daß dem Charakter der betreffenden Stücke zu nahe getreten würde. Wir haben es stets mit Zusammenstellungen schneller oder langsamer, kräftiger, heiter bewegter oder elegischer oder humorvoller Tonstücke zu tun, denen musikalische Sprache viel zu beredt ist, als daß ihrem Werte durch einen Titel etwas hinzugesetzt oder ihr Verständnis dadurch erleichtert werden könnte. Die im Nachfolgenden auf gut Glück herausgegriffenen und gut charakterisierten Stücke mögen dem Leser zu weiterer fleißiger Umschau Anregung geben. Da sind zunächst die Studien und Stücke Op. 30, eine aus 25 Nummern verschiedensten Charakters bestehende Sammlung. Der Titel hat wohl darin seinen Grund, daß der Autor hier noch mehr als sonst Wert darauf gelegt zu haben scheint, die einzelnen Stücke durchgängig aus geringstem thematischen Material, womöglich aus einem einzigen Motiv, hervorwachsen zu lassen. Im übrigen könnten die Stücke, die durchaus nicht etwa etüdenhaft gehalten sind, auch durch alle möglichen anderen Titel passend bezeichnet werden. So möchte für die schöne, durch ihre Terzen- und Sextenverdoppelungen an Brahmssche Art anklingende No. 15 ihres dunkeln Kolorits wegen der Name Nachtstück nickt unangemessen erscheinen. No. 16 und 17 sind echte Fantasiestücke im Schumannschen Sinne, von durchaus originellem Gehalt und entsprechender Ausdrucksweise, No. 21 (Fisdur), ein herrlicher, schwärmerischer Gesang, der nach jubelndem Aufschwung am Schlusse wieder in wohlige Ruhe zurücksinkt, No. 22 ein humorsprühendes Scherzo. Daß die späteren Stücke einer Sammlung die früheren an Wert überragen, ist eine bei Kirchner häufig zu beobachtende Erscheinung, durch die er sich von vielen Komponisten zu seinem Vorteil unterscheidet. Wenn in den Studien und Stücken das heitere Element überwiegt, so trägt die Sammlung: Aus trüben Tagen Op. 32 im ganzen ein elegisches Gepräge, obwohl auch dieser Titel nicht allzu genau zu nehmen ist und Stücke mehr betrachtenden, ja relativ heiteren Charakters den elegischen Grundton des Ganzen wohltuend unterbrechen. Über diesen Grundton läßt gleich die erste Nummer, „Widmung“ betitelt, keinen Zweifel. Wie verhaltene Seufzer klingt es uns aus diesen Tönen entgegen, in denen sich das trübe Moll vergeblich in das lichte Dur zu wandeln strebt, und wenn auch im Mittelsatz eine tröstende Stimme sich vernehmen läßt, so wird sie nur zu bald durch neue Klagen zum Schweigen gebracht, mit denen das Stück, ohne den ersehnten Trost gebracht zu haben, zu Ende geht. Von den übrigen Nummern geben sich besonders die langsamen als Niederschläge einer starken Empfindung zu erkennen, die bisweilen, wie in den Nummern 4, 8 und 9, die Fesseln der Liedform durchbrechend, sich ihre eigne künstlerische Ausdrucksform zu schaffen genötigt sieht. Die letzte Nummer, „Rückblick“ überschrieben, atmet wieder tiefste Melancholie und vollendet somit das Bild schmerzlicher Einnerungen, das der Meister offenbar in diesem Werke zu zeichnen bemüht gewesen ist. Weniger tiefgehenden Erlebnissen mögen die Alten Erinnerungen Op. 74 ihre Entstehung verdanken. Es sind technisch leichtere, mehrfach der Tanzform sich nähernde Tongebilde, zu anspruchsloser, wenn auch edlen Unterhaltung bestimmt. Noch mehr Spielraum ist dem tanzartigen Element eingeräumt in der 12 Stücke umfassenden Sammlung: Im Zwielicht Op. 31, die dessen ungeachtet in ihrer, dem Titel am treffendsten entsprechenden No. 3 (Des dur) eine der kostbarsten Perlen Kirchnerscher Kunst in sich birgt. Dieser zarte Duft des auf schwebendem Quartsextakkord anhebenden Tongedichts (erst mit dem 9. Takte gewinnt es den festen Boden des tonischen Dreiklangs), dieser durchsichtige und in jeder Faser ausdrucksvolle Klaviersatz, diese modulatorischen Feinheiten, namentlich beim Rückgang zum ersten Teil und am Schluß, wo das Des dur sich wie durch Zauberstab plötzlich in D dur verwandelt sieht, um mit ebenso geheimnisvoller Schnelligkeit wieder die Rückwandlung zu vollziehen — das sind Züge echt Kirchnerscher Schönheit und in ihrer Art einzig und unvergleichlich. Den beiden zuletzt genannten Werken können als im ganzen gleichwertig die in breiteren Formen gehaltenen

Fantasien am Klavier Op. 36 angereiht werden, obwohl sie keine Nummer enthalten, die an eigenartiger Schönheit der soeben näher charakterisierten nur annähernd gleichkäme.

So mißlich es ist, die Klavierwerke Kirchners nach Wert und Schönheit in eine bestimmte Rangordnung einzureihen, da sie in formeller Beziehung alle gleichartig und mehr oder weniger gleichwertig sind, die Schönheit aber ihre duftigen Blüten überallhin ausgestreut hat, wahllos und ohne erkennbaren Zusammenhang mit der Entstehungszeit oder den Veranlassungen der einzelnen Werke, so denke ich doch nicht allzu fehlzugehen, wenn ich neben seinem Op. 2 die nachbenannten Werke des Meisters als seine reifsten und in jedem Sinne vollendetsten Schöpfungen zu bezeichnen wage: die Präludien Op. 9, die Romanzen Op. 22, die Stücke „Still und bewegt" Op. 24, die Aquarellen Op. 21 und die Romantischen Geschichten Op. 73. Der Titel „Präludien" darf wieder nicht allzu wörtlich genommen werden. Zeigt er sich für einige der 16 Stücke, wie für die pathetische No. 1, die graziöse No. 3, die festmarschmäßige No. 9, die stürmische No. 11 ganz am Platze, so sind die meisten anderen doch mehr als selbständige Phantasiestücke zu betrachten, von oft breit sich auslegender Form und fest in sich beschlossenem Charakter. Heben wir im besonderen die festlich rauschende No. 7, die innig gesangvolle No. 10, die humorvolle No. 15, die durch den Gegensatz ihrer im Grunde doch verwandten Hauptteile so anziehende No. 14 hervor, so — sind wir uns doch nur bewußt, den andern Stücken durch nicht besondere Anführung Unrecht getan zu haben. Was den, der Meisterspielerin Klara Schumann gewidmeten Stücken ihren besonderen Charakter verleiht, ist die Großzügigkeit ihrer Erfindung, der vielfach wieder ganz neue originelle Klaviersatz, die über die Liedform vielfach hinausgehende, der Sonatenform sich nähernde Anlage und eine gewisse, von Kirchner sonst geflissentlich vermiedene, technischglänzende Außenseite, durch die sich die Stücke auch denen besonders empfehlen dürften, die den mehr in der Tiefe ruhenden Schönheiten der Kirchnerschen Musik weniger Empfänglichkeit entgegenbringen. An äußerer Wirkung dem Werke wenig nachstehend, an innerem Werte ihm mindestens gleichkommend erscheinen die „Romanzen", in denen, gegenüber den mehr aus dem Vollen schöpfenden Präludien, das melodische Element wieder mehr zur Geltung kommt, aber nicht in der Weise einer liedartigen Melodik mit untergelegter Begleitung, sondern im Sinne des melodischen Erblühens eines vollsaftigen, rhythmisch fein gegliederten und harmonisch reich ausgestatteten Satzes. Hierfür bringt fast jede Nummer des Werkes, von der aus der Tiefe eines warmen Herzens herausgesungenen No. 1 bis zu dem reizendvolkstümlichen Schlußgesang, den vollgültigsten Beweis mehr intimeren Charakters sind die Stücke „Still und bewegt", in der Ausführung erheblich leichter als die beiden vorher genannten Sammlungen, ohne an innerem Gehalt gegen sie zurückzustehen. In No. 2 hat Kirchner mittelst „obstinaten" zeitweisen Zurückkommens auf einen $^5/_4$ Takt in dem sonst im $^3/_4$ Takt gehaltenen Stücke den interessanten und durchaus geglückten Versuch gemacht, die Form des Ghasels ins Musikalische zu übertragen, ein Problem, in dem ihm übrigens der geistreiche Ferdinand Hiller schon vorangegangen war. No. 3 entzückt uns wieder als eines jener herrlichen Stücke, deren wir schon mehreren begegnet sind, in denen sich der zarteste melodische Schmelz auf dem Grunde einer reichen und weit ausgreifenden Harmonik zu einer Blüte verdichtet hat, wie sie nur der feingeistigen poetischen Eigenart eines Theodor Kirchner entsprießen konnte. Auf gleicher Höhe innigen Ausdrucks und warmen Herzenstons stehen die reizenden „Aquarellen", unter denen es uns schwer wird, ein Stück vor den andern hervorzuheben, da sie uns alle, als echtbürtige Kinder der Kirchnerschen Muse, in gleichem Maße ans Herz gewachsen sind. Die „Romantischen Geschichten" endlich, eine Reihe von 20 Nummern, bilden, was Größe der Anlage anbetrifft, ein würdiges Seitenstück zu den Präludien, sind aber von phantastischerem, übrigens das ganze Gebiet menschlicher Seelenzustände umschreibendem Charakter und erfordern zur Bewältigung ihrer erheblich schwierigeren technischen Fassung einen sattelfesten Pianisten. Nur als Stichprobe ihres fast überreichen musikalischen Gesamtgehaltes seien die flotte Humoreske No. 7, das mysteriöse Nachtstück No. 12 und die im echten Kreisleriana-Stil gehaltene Ballade No. 18 besonders aufmerksam gemacht.

Nur flüchtig sei auch der zahlreichen Tänze Kirchners gedacht, der Mazurken, Walzer und Polonaisen, Kunstformen, auf die er häufig in einzelnen Nummern und in ganzen Sammlungen zurückkommt und in denen er sich mit liebenswürdiger Grazie zu bewegen weiß. Manche dieser Tänze, wie die Johannes Brahms gewidmeten Walzer, Op. 23, liegen zugleich in vierhändiger Bearbeitung vor, wie der Komponist überhaupt eine ganze Reihe, den verschiedensten Sammlungen entnommener Stücke auch in diesem reicher ausgestatteten Gewande hat erscheinen lassen. Von Originalkompositionen für vier Hände seien die Zwölf Stücke Op. 57 und die Sechs Walzer Op. 104, genannt, von Originalwerken für zwei Klaviere endlich die Walzer Op. 86 und die schönen Variationen Op. 85, durch die der eng gezogene Kreis dieser Kunstgattung eine leider bisher noch so wenig beachtete wertvolle Bereicherung erfahren hat.

Gegenüber den reichen, fast unübersehbaren

Schätzen, die Theodor Kirchner auf dem Gebiete der reinen Klaviermusik aufgespeichert hat, kann das, was er auf andern Kompositionsgebieten geschaffen, weder seinem Umfange, noch seinem inneren Werte nach schwer ins Gewicht fallen. Nur der Vollständigkeit wegen sei daher erwähnt, daß er die von ihm in seinen Klavierstücken fast ausschließlich gepflegte kleine Kompositionsform auch auf Stücke für mehrere Instrumente übertragen hat. So entstanden die Sammlungen Op. 79, acht Stücke für Klavier und Violoncell (oder Violine oder Viola), Op. 83 Bunte Blätter, zwölf Stücke für Klavier, Violine und Violoncell, „Nur Tropfen", ganz kleine Stücke für Streichquartett und manche andere Werke, unter denen die Novelletten Op. 59 für Klavier, Violine und Violoncell das hervorragendste, die reizenden Kindertrios Op. 58 das seiner praktischen Bestimmung nach eigenartigste genannt zu werden verdienen. Je einmal hat Kirchner an den zyklischen Formen des Streichquartetts und der Klavierquartetts seine schöpferischen Kräfte mit Erfolg gemessen. Das Streichquartett in Gdur Op. 20 fällt seiner Entstehung nach in seine erste Leipziger Zeit, ist also als Jugendarbeit zu bewerten, fand aber, vielleicht gerade seines anziehenden jugendlichen Reizes wegen, solchen Beifall bei den Vertretern des damals blühenden Florentiner Quartetts, daß sie es sich zum Repertoirestück erwählten und allenthalben zu beifälliger Aufführung brachten. Reifer tritt uns das Klavierquartett in Cmoll Op. 84 gegenüber. Zwar bewegt sich das ihm zugrunde gelegte thematische Material nur in knappen Formen, ist aber vom Komponisten in so klassisch anmutender und klangfrischer Weise verwertet worden, daß das ganze Werk einen durch nichts getrübten, herzerfreuenden Eindruck hinterläßt. Als dritten Satz hat Kirchner übrigens das zu diesem Zwecke durch einen freien Schluß verlängerte „Ghasel" aus „Still und bewegt" mit glücklichstem Erfolge zu benutzen verstanden. Was endlich die ziemlich zahlreichen Lieder unseres Meisters betrifft, so sind sie allerdings durch die auf gleichem romantischen Boden erwachsenen, aber an urwüchsiger Kraft ihnen überlegenen Erzeugnisse eines Schumann, Adolf Jensen und Brahms für unsere Zeit stark verdunkelt worden, bergen aber doch so manche Blüte einer von Schönheit und Poesie erfüllten Kunst, daß sie es durchaus verdienen, vor dem ihnen drohenden Schicksal des Vergessenwerdens dauerd bewahrt zu bleiben.

Lassen wir — nach so vielen Einzelbetrachtungen — die Gesamterscheinung Theodor Kirchners noch einmal an unseren Blicken vorübergehen, so bietet sie uns das Bild eines zwar in seinen Zielen begrenzten, aber in dieser Begrenzung harmonisch in sich abgestimmten, voll ausgereiften, sympathischen Künstlertums. Von Anbeginn an sein Können mit seinem Wollen in Übereinstimmung findend, sah sich Kirchner sogleich aller jener Kämpfe und Läuterungsprozesse überhoben, wie sie sonst den schaffenden Künstlern erspart bleiben, um ihre Individualität in schlackenloser Reinheit zum Durchbruch zu bringen. Fest und bestimmt blickt sein Künstlerkopf aus seinen Erstlingsstücken heraus, so scharf umrissen, daß auch die imposante Menge aller nachfolgenden Arbeiten sein Charakterbild wohl im einzelnen noch bereichern und vertiefen, im ganzen aber kaum irgendwie modifizieren konnte. Freilich findet dieser Umstand, wie schon früher bemerkt, seine Erklärung z. T. auch in der Zähigkeit, mit der der Meister sein ganzes Leben hindurch an der so wenig abwandlungsfähigen Liedform, als der seiner eigenartigen Begabung, wie es scheint, gemäßesten Ausdrucksweise, festhielt. Hierüber mit ihm rechten zu wollen ist angesichts seiner Leistungen um so unangebrachter, als auch diese Kleinform in der von ihm erreichten Vollendung einen ganzen Meister erfordert. Mag ein groß anzulegendes, weitschichtiges Tonwerk ganz andere Seiten musikalischer Anlage bei seinem Urheber voraussetzen, mag dieser ganz andere Kräfte einer spezifischen Begabung: einen weiteren Blick, größere Dispositionsfähigkeit und Gestaltungskraft für seine Zwecke in Bewegung zu setzen haben: auch das kleinste Kunstwerk, sofern überhaupt höchste Kunst in ihm sich offenbaren soll, verlangt von seinem Schöpfer einen in die Tiefen der Unendlichkeit dringenden Blick und eine Gestaltungskunst, die, in Ansehung der bescheideneren in Anwendung zu bringenden Mittel, nur um so höher zu bewerten ist. Daß unser Kirchner diesen Anforderungen in höchstem Maße entsprach, hat ihn zu dem großen Meister der Kleinkunst gemacht, als den wir ihn bewundern und lieben. Und zu einem echt deutschen Meister obendrein. Denn sind nicht gerade die Schlichtheit, die ihn auf alle nur äußerlich wirkenden Reizmittel verzichten ließ, die Natürlichkeit und Innigkeit seiner Erfindung, die Treue, mit der er das bescheidene motivische Grundmaterial seiner einzelnen Stücke gewissenhaft verwaltete und in seinem Ausdrucksgehalt zu erschöpfen suchte — sind es nicht gerade Eigenschaften echt deutschen Wesens und deutscher Art? Der hierauf beruhende intime Charakter der Kirchnerschen Musik, die für gleichgestimmte Seelen so innige Beredsamkeit ihrer Sprache konnten aber nur bei einer kleinen Gemeinde vollem Verständnis begegnen. So viel Schönes und Tiefes sie dieser auch zu sagen hatte, so wenig Berührungspunkte verknüpften sie mit der großen Masse, die im Klavierspiel lediglich oder wenigstens vorwiegend das Mittel erblicken, ihr eignes Licht leuchten zu lassen und die Hörer in erster Linie mit ihrer Kunstfertigkeit bekannt zu machen. Wenn uns hier unwillkürlich das ähnliche Schicksal Robert Schumanns vor Augen tritt,

dessen Jugendwerke, so sehr sie heute Allgemeingut der Nation geworden sind, anfänglich, wegen der Neuheit ihres Stils, ebenfalls nur einem engeren Kreise zugänglich waren, so dürfen wir nicht vergessen, daß diesem Meister in der Folge in seinen Liedern, in seiner Kammer-, Orchester- und Chormusik mächtige Bahnbrecher erwuchsen, die den Boden allmählich auch zur Aufnahme der Klaviermusik seiner ersten Periode empfänglich und fähig machten. Derartige Fürsprecher hat sich Kirchner bei seiner freiwilligen Beschränkung auf ein eng gefaßtes Kompositionsgebiet nicht zu erfreuen gehabt, und so ist es gekommen, daß er, obwohl er mit zunehmenden Lebensjahren eine sich immer steigernde Schaffenstätigkeit entfaltete, bis heute weit entfernt davon geblieben ist, die ihm gebührende Würdigung und praktische Beachtung zu finden. Der Musiker spricht mit einer mehr auf einem dunkeln Gefühl, als auf einer genaueren Kenntnis seiner Werke beruhenden Hochachtung von ihm und der große Haufe klavierspielender Dilettanten ist wohl kaum über die Kenntnis seiner Albumblätter Op. 7 hinausgekommen. Da wird es denn Zeit, daß wir uns unserer Schuld gegen den Meister bewußt werden und deren Abtragung um so tatkräftiger in die Hand nehmen, als wir dadurch uns selbst und unseren Hörern die freudigsten künstlerischen Überraschungen bereiten werden. Möchten die Veranstalter von Klavierabenden bei der Aufstellung ihrer immer stereotyper werdenden Programme eingedenk sein, daß zur Entwerfung eines lückenlosen Gesamtbildes der deutschen Klavierliteratur an der eigenartigen Erscheinung Theodor Kirchners nicht vorübergegangen werden darf und daß sie durch regelmäßige Heranziehung einiger der feinen Geistesblüten Kirchnerscher Kunst ihre Programme um ebensoviel köstliche Zierden bereichern würden. Möchte sich aber vor allem die deutsche Hausmusik, deren kräftiger Neubelebung, als Gegengewicht gegen den immer mehr überhandnehmenden öffentlichen Musikbetrieb, nicht entschieden genug das Wort geredet werden kann, dieser Schätze bemächtigen, die wie wenig andere es verdienen, daß ihnen eine bleibende Stätte im Herzen des deutschen Volkes bereitet werde.

Lose Blätter.

Hans von Bülow über Militär-Musik.

Von Erich Kloss.

Das Problem einer Reorganisation unserer Militärmusik beschäftigte bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts viele Musiker. Am bekanntesten sind die Reformen *Wilhelm Wieprechts*, der zunächst als „Zivil-Instrukteur" für die Berliner Militärmusik wirkte, um später — von 1838 ab — als Direktor der Gardemusikkorps eine höchst erfolgreiche Tätigkeit zu entfalten. Wer sich eingehend über das Wirken des trefflichen Mannes unterrichten will, dem sei A. Kalkbrenners Schrift „Wilhelm Wieprecht, sein Leben und Wirken" (Berlin, Emil Prager, 1882) empfohlen.

In einem Aufsatz „Zur preufsischen Militärmusik" (erschienen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Bd. 49. No. 1. vom 1. Juli 1858) beschäftigte sich *Hans von Bülow* mit dem Thema. Hier wird mit Recht die Kapelle des 8. Grenadier-Regiments (Leibregiment) unter ihrem weitbekannten und noch heute unvergessenen Musikdirektor *Gottfried Piefke* als Muster-Orchester gelobt. Auffallend ist, dafs Bülow in diesem Artikel, der übrigens seinen „Ausgewählten Schriften" (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1896) einverleibt ist, mit keinem Worte der *Wieprecht*schen Reformen gedenkt. Jedenfalls galten diese schon als selbstverständlich, und *Piefkes* Neuerungen bedeuteten offenbar noch einen Schritt darüber hinaus und ergänzten das Werk seines grofsen Kollegen.

Bülow geht von der österreichischen Militärmusik aus, die im Vergleich zu den damaligen preufsischen Kapellen durchweg leistungsfähiger und bedeutender war. Man verdankte zu jener Zeit in der Tat alle bedeutungsvollen Neuerungen und instrumentalen Verbesserungen der Initiative der Österreicher. Nicht mit Unrecht werden die „unbestreitbar hervorragenden musikalischen Naturanlagen der slavischen Nationen" als Grundstein dafür erwähnt. Eine Zusammenstellung der tüchtigsten Kräfte wurde damals dadurch erreicht, dafs die Regimenter selbst in Österreich mit bedeutenden Opfern fortwährend Werbungen unter In- und Ausländern (namentlich Böhmen) veranstalteten, ja sogar auf ihre Kosten die Kapellmeister zu diesem Zwecke gröfsere Reisen unternehmen liefsen.

Man mufste also in Preufsen hauptsächlich bemüht sein, sich nicht überflügeln zu lassen. Hier setzten nun gewisse Bestrebungen von „Erfindern" ein, die nagelneue Entdeckungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik gemacht haben wollten. Doch stellten diese sich nach Bülows Ansicht meist als recht belanglos heraus. Bülow meint, durch kleinliche äufserliche Modifikationen an bisher gang und gäben Klangwerkzeugen, durch unnatürliche „Rassenkreuzungsversuche" (!), die schliefslich auf eine Verbastardisierung oder Nivellierung der in ihrer selbständigen individuellen Fortdauer wohlberechtigten Einzelgattungen von Militär-Instrumenten hinausliefen, sei für die fortschreitende Entwicklung des Gebietes im Grunde wenig Erspriefsliches erreicht worden. Der sogenannte „Erfinder" habe sich, wenn er hohe Protektion geniefse, der Schmeichelei zu erfreuen, dafs ein beliebiges Instrument seinen Namen erhielte, was ihm dann die etwaige Aussicht auf eine, die seinige überlebende, relative Unsterblichkeit seines Produktes gewähre.

Bülow denkt hier wohl hauptsächlich an Instrumente, wie z. B. das „Saxophon" und andere, die nach ihren „Erfindern" benannt wurden.

Weit gröfseren Wert legte Bülow auf die rechte Zusammenstellung eines den jeweiligen Bedürfnissen der Zeit entsprechenden militärischen Musterorchesters. Ein solches sah er damals in dem erwähnten *Piefke*schen Orchester des Leib-Grenadier-Regiments No. 8. Er empfiehlt durchaus diese Zusammensetzung, in der die mög-

lichste Mannigfaltigkeit bei organischer Einseitigkeit vertreten sei. Ich gebe diese Aufzählung der Instrumentalbesetzung hier wieder, zumal diese ja die Grundlage geworden ist für die spätere künftige Gestaltung der Militärkapellen.

Von Holzbläsern besafs diese Kapelle anno 1858: 2 Flöten, 9 Klarinetten (1 As-, 2 Es- und 6 B-Klarinetten), 2 Hoboen, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott.

Das Blechpersonal bestand aus: 6 Trompeten, 2 Flügelhörnern, 3 Euphorions, 4 Waldhörnern, 2 Tenorposaunen, 2 Bafsposaunen, 3 Tuben, 3 Schlaginstrumenten.

Es war also ein Komplex von 41 Mann, woraus dieses normale Orchester bestand. In Hinsicht auf Leistungsfähigkeit war hiermit das höchste erreicht, und mühelos konnte dieser Orchesterkörper alle in dem Genre erdenklichen Klangkombinationen erreichen.

Piefkes Verdienst bestand nun hauptsächlich darin, dafs er statt der früher üblichen Kornetts und Tenorhörner die österreichischen Flügelhörner und Euphonions einführte, die sich nach Bülows Ausdruck „durch eine ebenso zarte Fülle und Weichheit des Tones auszeichnen, als die erstgenannten Instrumente eine gewisse Spitzheit und sogar Roheit der materiellen Klangwirkung nie zu überwinden vermochten". Auch freute sich Bülow darüber, dafs die einst verbannten Tenorposaunen wieder aufgenommen seien und zwar nach dem Muster ihrer in der belgischen Regimentsmusik gebräuchlichen Verwendung, da der violoncellartige Gesang, dessen sie bei tauglicher Besetzung fähig, durch keine anderen Mittel erreicht werden könne.

Es werden dann das Zusammenspiel und die Vortrefflichkeit der Soli gelobt: beides sei besonders dem Wirken des Leiters zu danken.

Gottfried Piefke hatte eben eine Eigenschaft, die er mit seinem späteren gröfseren Kollegen, mit Dr. *Hans Richter*, teilte: er spielte alle Instrumente! Und zwar hatte er sich in der Handhabung jedes einzelnen eine so mannigfaltige Meisterschaft erworben, dafs er jeden einzelnen seiner Musiker in Technik, Tonbildung und Vortragsweise, durch direktes Beispiel zu unterweisen vermochte. Er genofs bei seiner Kapelle ein ganz aufserordentliches Vertrauen und vorzüglichen Gehorsam.

Eine sehr charakteristische Äufserung Bülows über Besetzung findet sich noch in einem Briefe an *Felix Draeseke*, datiert Berlin, 5. Januar 1862. Hier ist angeknüpft an ein Konzert in Löwenberg in Schlesien, wo der kunstsinnige Fürst von Hohenzollern-Hechingen eine vortreffliche Hauskapelle unterhielt, die auch Richard Wagner als Ehrengast dirigierte. Es heifst in diesem Buche sehr charakteristisch: „Ich habe in Löwenberg gegen das allzu Blechöse remonstriert — dagegen eine Bemerkung vergessen, die ich einschieben will. Kleine Trommel, natürlich rar und auch meistens *pp.* würde mir in dem Stück (ein in Löwenberg aufgeführter Marsch von Draeseke. D. Verf.) sehr gut schmecken. Das Instrument ist mir lieb und wert — bei aller Ehrfurcht und Hochachtung vor der Familie ‚I Cinelli ed i Piatti' mufs man sich vor einer Verkennung von Wert und Würde der Würze hüten, die in einem Tamburo militaire liegt, T. m. roulant namentlich. Nur dieses Wesen ist geeignet, an bestimmten Stellen mir die nötige Befriedigung zu geben: ich denke mir dann dabei die erfolgende Füsilierung eines unsrer Gegner." —

Endlich sei im Anschlufs hieran noch eine Anekdote, wiedergegeben, die Eugen Zabel in seinem Büchlein, „Hans von Bülow, Gedenkblätter aus seinen letzten Lebensjahren (Hamburg 1894) erzählt; sie beweist, dafs auch Bülow das hinreifsende und faszinierende voll empfand, was jeder beim Aufmarsch der „Burgmusik" in Wien erlebt. Ein Freund begleitete Bülow auf seinen Wandergängen durch die Stadt, und als ihnen die zur Bürgerwache ziehende Musikbande begegnete, rifs sich Bülow plötzlich von dem Arme des Herrn los, eilte rasch zum Trommelschläger und begleitete ihn, sich dicht an dessen Seite haltend. Er nickte beifällig bei jedem Taktschlage und rief fortwährend: „Ausgezeichnet! Das ist Rhythmus! So ists gut!" Die mitmarschierenden „Pilger" waren nicht wenig erstaunt, einen so eleganten Begleiter in ihrer Mitte zu sehen und schienen nicht übel Lust zu haben, Bülow sofort zum „Ehrenpilger" zu ernennen. Auf dem Burgplatze angekommen, lauschte Bülow bei der Übergabe der Fahne dem Generalmarsch, beugte sich zum grofsen Erstaunen des Publikums tief zur Trommel nieder und horchte, bis der Wirbel verklungen war, worauf er aufatmend zu seinem Begleiter sagte: „Das ist erfrischend! Das rüttelt meine Nerven auf!"

Zwei Sänger.

Die beiden, deren Andenken zu erneuern das Jahr 1908 Gelegenheit gab, sind *Johann Peter Heuschkel* und *Johann Caspar Rüttinger*. Jeder von ihnen verfafste Weisen für Lieder des Hildburghäusischen Gesangbuchs, welches 1808 erschien. Die Verdienste *Heuschkels* um den Kirchengesang des ehemaligen Herzogtums Sachsen-Hildburghausen sind grofs (sagt Anding), auch Nassau wird dasselbe von ihm rühmen können. *Rüttinger* hat nach Zahn für 109 Lieder des genannten Gesangbuchs Weisen erfunden, die zum Teil weiter verbreitet sind. Wir stellen hier ein Verzeichnis von Weisen dieser Sänger auf, die noch jetzt bemerkenswert sind. *Anding* sagt, es gebe eine sehr zahlreiche Art von Kirchenliedern, die nach dem Versmafs eines schon vorhanden gewesenen Liedes gedichtet wurden, welchen man die Melodie des älteren Liedes überzuschreiben pflegte, deren Charakter aber sehr oft im schroffen Gegensatz zu dem des Textes steht. Es sei dringend nötig, dafs bei der Auswahl der Melodien mit Sachkenntnis und gröfster Sorgfalt verfahren werde. Die Herausgeber des genannten Gesangbuchs nahmen viele Lieder mit eigenen Melodien auf d. h. mit Weisen, die gerade für diese Lieder passen, selbst wenn andere im gleichen Versmafs, die aber für diese Lieder nicht geeignet waren, schon bestanden. Die beiden Tondichter kamen dieser Vorliebe für eigene Weisen zu neuen Liedern entgegen und erfanden solche. Ein gut Teil von diesen freilich hat zwar damals angesprochen, ist aber, wie die Lieder selbst, jetzt wenig brauchbar, wird deshalb hier übergangen.

Unter den Weisen *Heuschkels* beachten wir:

1. Es ging ein Mann voll Gnad und Segen. Für dies Lied auf den Johannistag trifft das Wort *Andings* zu, denn die Weise Du bist ja Jesu meine Freude (Selle 1655) empfiehlt sich wegen der verschiedenen Art dieser Lieder nicht. Anfang d g g g g a h a g.

2. Erheb uns zu dir du der ist. Der Sänger gibt den Ton des Liedes, das auf Komm heiliger Geist Herr Gott gesungen werden kann, aufs beste wieder: es g f es b b b c.

3. Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret. Eine

lebendige Weise, die sich neben den anderen zu diesem Lied Gellerts behauptet: es g f as g ^{c} b ^{c} b as.

4. Es schuf die ew'ge Liebe. Der Anklang der beiden ersten und der 4. und 5. Zeile an die Weise Nun jauchzet all ihr Frommen (Freylinghausen um 1710) und an die fast gleichlautende zu Wie kann ich dich gnug loben (Handschr. Reinhardt 1754) ist vielleicht nicht beabsichtigt. Die Weise *Heuschkels* eignet sich für das Lied Wohlauf Herz und Gemüte. f b f (b ^{c}) ^{d} ^{c} a.

5. Preis und Anbetung sei unserm Gotte. Zu Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich passend und darum hiernach benannt. Diese Weise *Heuschkels* von 1831 steht der alten von *Scandelli* nicht nach. Zahn (No. 980) hat vor der 3. Zeile — sein Lob usw. — richtig eine Viertelpause, die bei *Anding* fehlt, eingesetzt. b es f g g (g as) b b ^{c} b.

Ähnlich ist die Weise Zahn No. 1891 zu O wie wichtig und wie richtig. *Heuschkel* scheint auch sonst seine früheren für neuere zu verwerten.

6. Mittler schau auf sie hernieder. Dies Lied nach der Konfirmation (bei Anding heifst es: .. dir gelobten .., so wird es lauten müssen, nicht geloben, wie bei Zahn steht) ist durch die Weise gut vertont, viel besser als durch die Knechts. Die Schichts wird bei Ihme zum Lied Bei dir Jesu will ich bleiben vorgeschrieben, zu ihm pafst auch *Heuschkels* Ton. d d g g g a g fis.

7. Menschenfreund nach deinem Bilde. Gleiches Mafs wie die vorige Weise. Verdient weitere Verbreitung, hätte sie wohl auch gefunden, wenn *Anding* sie aufgenommen und nicht durch seine, ebenfalls sangbare ersetzt hätte. f c f g a b g f.

8. Sieh hier bin ich Ehrenkönig. Aufser der ausdrucksvollen Weise Neanders 1680 ist die von Darmstadt 1698 weit bekannt, sie und andere für das ursprüngliche oder umgearbeitete Lied erscheinen uns nicht so bedeutend wie die erstgenannte und wie die von *Heuschkel*. Er hat sie später, zu ihrem Nachteil, umgestaltet. a a g f, ^{d} ^{c} b a.

9. Gott der sie schuf die schöne Welt. Grot schreibt für sein Lied die Weise Ein feste Burg vor. Der Gehalt dieser unvergleichlichen Weise bewirkte, dafs für das spätere Lied ein eigner Ton erwünscht war. Ähnlich bei Liedern im Mafse von Christ unser Herr zum Jordan kam, aus gleichem Grund wie im vorliegenden Falle war für Zollikofers Lied Wo tönt der Psalm der dich erreicht ein dem neuen Liede gleichartiger Ton gefordert. — In *Heuschkels* Weise fällt die Wendung (in Es dur) ^{c} b a b auf, die ganz gleich in dem Ton bei Reimann 1747 zu Stilles Lamm und Friedefürst vorkommt. g f es b ^{c} b as g.

10. Wo eilt ihr hin ihr Lebensstunden. Dies Lied im Mafse Wer nur den lieben Gott läfst walten wird trefflich beleuchtet durch die Weise, beide sind aber wenig bekannt. a b ^{c} ^{d} ^{c} b ^{c} a f. Ein gern gesungener Ton ist: Gott Schöpfer jedes deiner Werke, mit demselben Mafs wie 10. Ist *Heuschkel* der Sänger, so hat ihm wahrscheinlich Ich sterbe täglich und mein Leben von 1756 oder Es ist nun aus mit meinem Leben bei Heimbrodt 1715 vorgelegen. Diese Weise geht vielleicht auf Seb. Bach zurück. a d e (fis g) a h (a g) (fis e) d.

Von *Rüttinger* führen wir an:

1. Triumph ihr Himmel freuet euch. Ahle hat zum Liede Burmeisters, das Demme wie viele andere umgearbeitet hat, eine Weise geliefert, die für den Gemeindegesang zu lebhaft sein möchte, deshalb von Schicht eingerichtet ward, jedoch in dieser Gestalt, mit den Haltpunkten, verloren hat. Eher dient die *Rüttingers* ihrem Zwecke. b ^{d} b a f g (f es) d.

2. Auf jauchzet voll Freude dem Höchsten entgegen. Ein ähnlicher Fall wie bei 1. Da wir an Liedern auf Himmelfahrt, zu denen das vorige gehört, und auf Pfingsten, wozu das oben in Rede stehende zählt, reich sind, bedürfen wir dieser beiden nicht, doch ist Auf jauchzet usw. ein gutes Beispiel für die Pfingststimmung, die nicht nur Bitte, sondern auch Dank enthält. a a ^{d} ^{d} ^{d} ^{cis} ^{d} h a g fis fis.

3. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen. Diese und die folgenden Weisen stehen nicht bei Anding, entweder weil sie selten, oder weil sie unbedeutend sind, Zahn hat aber die hier genannte aufgenommen, weil sie bei Umbreit 1811 und 1879 steht, sie hält den Vergleich mit der Krügerschen nicht aus, hat aber ihre Eigenart und sollte, wie die folgenden, die sich zum Teil verbreitet haben, nicht vergessen werden. b a g g ^{c} a b (a g) fis fis.

4. Was sorgst du ängstlich für dein Leben. Das Lied Gellerts war zuerst mit anderen Weisen dieses Mafses verbunden, empfing aber dann eigene. Die *Rüttingers* stimmt zum Lied, das beständige Erinnerung des Todes einprägt, und ging nach Zahn in 9 Singbücher über. h (h a) g fis fis e (fis e) dis fis.

5. Bringt Preis und Ruhm dem Heiland dar. Dies Osterlied hat mehrere Weisen erhalten, darunter eine, die nach Meinecke (Monatschr. f. Gottesd. u. k. K. J. XI) sieghaft jubelnd aufsteigt. Ihr tritt die *Rüttingers*, die zwar nicht so jubelt, an die Seite. Sie ist in einige Bücher aufgenommen. f g a b b ^{c} ^{c} ^{d}. Sein Ton zu Demmes Lied Zwar wird noch manche Träne ist nicht lebhaft, aber auch das Lied ist dies nicht. Die Weise Ahles für sein Lied Ich suche nur den Himmel gibt dem Lied einen ganz andern Schwung, darum schreibt sie Demme vor. Ähnlich bei Gott mit allen seinen Freuden. Zahn sagt: Die langweilige Melodie pafst ganz zum Lied. Sie ist in einem geschriebenen Singbuch, das auf Umbreit zurückgeht, als herzlich bezeichnet, entbehrt jedoch der Frische, statt ihrer soll nach Demme Jesum ewig zu verehren, nach dem Gesangbuch für Nassau Jesus Jesus ist erstanden, nach dem Hildburghäusischen Herr ich habe mifsgehandelt als Weise gewählt werden.

Die beiden Sänger waren Kinder ihrer Zeit und haben sich nur selten zum alten Kirchenton erhoben.

Hertel.

Bayreuth 1909.

Von Erich Kloss.

(Lohengrin. — Parsifal. — Der Ring des Nibelungen

Das Festspieljahr 1909 gehört zu denjenigen, in welchen keine Neu-Einstudierung geboten wurde, sondern in dem neben den üblichen Parsifal- und Ring-Aufführungen der „Lohengrin", das im vergangenen Jahre in völlig neuem Gewande erschienene Werk, fünfmal wiederholt wurde. Die Aufführungen des Jahres 1908 hatten ein so starkes Interesse erweckt, dafs bei dem Bekanntwerden des Spielplanes für 1909 sogleich sämtliche Vorstellungen ausverkauft waren.

Die Eröffnung der Festspiele am 22. Juli bot das übliche Bild: ein Publikum aus allen Ländern der Welt; aber das deutsche Element und die immer stärker anwachsende

Zahl der Stammgäste Bayreuths wog in erfreulichem Mafse vor.

Will man über den „Lohengrin", dessen Aufführung vor einem Jahre an dieser Stelle bereits eingehend gewürdigt wurde, noch etwas sagen, so wäre es nur das, dafs die glänzende Aufführung noch ausgeglichner, noch tiefer, noch hinreifsender wirkte, ja dafs hier tatsächlich ein wirklicher Gipfel der Vollendung auf dem Gebiete deutscher Bühnenkunst erreicht ist.

Das wundersame Vorspiel bringt *Siegfried Wagner* stets in entzückender Klarheit zu poesievollster, tief ergreifender Wirkung; die lebendig gestaltete erste Szene mit der vielgenannten, 1908 hier ausführlich geschilderten neuen Dekoration übt einen fortreifsenden Zauber. Wiederum leisteten die Massen in ihren stilvollen Gruppierungen Ausgezeichnetes; der Zug der Frauen im zweiten Akte und der Aufzug des Heerbanns im dritten gehören zu den wirkungsvollsten und schönsten Bildern, die je eine Bühne geboten hat.

Einige Neubesetzungen erregten hervorragendes Interesse. Vor allem Frau *von Mildenburg*, die eine Ortrud in scharfen charakteristischen Zügen schuf und stimmlich im zweiten Akte bei der Anrufung Wotans und der alten Götter erschütternd wirkte. Selten ist das dämonische Element dieser Rolle so stark getroffen und so deutlich herausgearbeitet worden. Mit ihr alterniert als Ortrud die ebenfalls stimmgewaltige und dramatisch hochbefähigte Frau *Marta Leffler-Burckard.*

Den „Telramund" stellte diesmal Herr *Schützendorf-Bellridt* (Düsseldorf) dar, der an Kunst der Charakterisierung und ganz besonders auch in der dramatisch-lebendigen Ausgestaltung und in der Deutlichkeit der Aussprache erheblich über den vorjährigen Darsteller dieser Rolle (Max Dawison) hinausreicht. Auch der „König Heinrich" ist neu besetzt und zwar mit dem stimmgewaltigen Herrn *Rudolf Moest* (Hannover); er hat diese Figur auf das sorgfältigste angelegt und herausgearbeitet; er trifft die edle Würde und ruhige Milde des Fürsten aufs beste und weifs vor allem auch die Momente, in denen der König mehr in den Hintergrund tritt, durch lebendiges, teilnahmvolles Spiel eindrucksvoll zu gestalten. Ebenso wertvoll ist die Leistung des Herrn *Nicola Geifse-Winkel* (Wiesbaden) als „Heerrufer".

Dr. *Alfred von Barys* „Lohengrin" ist wohl eine der vollendetsten Darbietungen, die deutsche Gesangs- und Bühnenkunst zurzeit aufweist. Sowohl in den heroischen Momenten („Heil, König Heinrich! Segenvoll mög' Gott zu deinem Reiche steh'n"; „Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein"); ferner (zu Elsa): „Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken" usw.) ist der Künstler von herzbewegender Kraft, und auch das Weiche, Hingebungsvolle der Liebesszenen ist von bestrickendem Reiz. In dieser Hinsicht hat er an *Lily Hafgren-Waag* (Elsa) eine Partnerin, die diese Eigenschaften auf das erfreulichste ergänzt; eine höchst jugendlich frische Erscheinung mit ungemein deutlicher und vornehmer Gestaltung des Dramatischen; die Stimme ist von angenehmstem Wohllaut. Das zeigte sich besonders bei den Stellen: „Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht" (Akt 1) und „Euch Lüften, die mein Klagen" (Akt 2). Offenbar wird die junge Künstlerin bei stärkerer Durchgeistigung der Rolle noch mehr gewinnen; auch die Stimme scheint noch entwicklungsfähig. Mit dieser Dame alternierte als „Elsa" Frl. *Gertrude Rennyson* (Prag), die, anfänglich etwas indisponiert, allmählich die starke Fülle ihres sympathischen Organs zeigen konnte und im Liebesgesang (Akt 3) einen ungemeinen poetischen Reiz ausübte. Ihre Gesten sind von wundervoller Harmonie und edelster Plastik.

Im Dekorativen, in der Gruppierung und der Anordnung des Bühnenbildes ist noch mehr geschehen, als im vorigen Jahre. Die Beleuchtungseffekte sind mit höchstem Geschick abgewogen; die Gruppenanordnung beim Königsgebet von höchstem künstlerischen Geschmack. Alle diese grofsen Wirkungen sind *Siegfried Wagners* wahrhaft erstaunlicher Inszenierungskunst zu verdanken.

Hinreifsend gestaltete der bewegte Chor die Stelle des ersten Aktes: „Ein Wunder, ein Wunder ist gekommen". Und als das Bühnenwunder der Gegenwart, als eine der gröfsten und schönsten Darbietungen, welche die dramatische Kunst unsrer Tage aufweisen kann, ist der Bayreuther „Lohengrin" zu bezeichnen. Richard Wager sagt in einem Briefe an den Hamburger Regisseur Lindemann im Jahre 1854 — von Zürich aus —, der Lohengrin erfordere die doppelte Anzahl von Proben, als seine anderen Werke, wenn es wahrhafte und tiefe Wirkung ausüben sollte. Diese Mahnung ist natürlich in Bayreuth auf das sorgfältigste beherzigt und so wird dieser erstaunlich hohe künstlerische Gesamteindruck erreicht, den zurzeit keine Bühne der Welt erreichen kann. Das Wunderwerk erstrahlte in alter und ewig jugendfrischer Schönheit und Würde.

* * *

Hört man von neuem die in der musikalischen Literatur einzigen und unvergleichlichen Klänge des Karfreitagszaubers und der Taufszene aus dem Parsifal, so mufs man unwillkürlich der Zeit gedenken, in welcher dem Meister die Konzeption dieser Stelle aufging. Es war in der Zeit des Schweizer Exils. Am Karfreitagsmorgen des Jahres 1857 blickt der aus dem deutschen Vaterlande Verbannte vom Altan seines Asyls in den sonnigen Zauber der frühlingsfrischen Natur. Dieser Karfreitagszauber gemahnt ihn an die bedeutungsvolle Stelle in Wolfram von Eschenbach „Parzival", wo der Held nach langer Irrfahrt am Karfreitage in Trevrizents stiller Waldklause einkehrt und vom ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablafs empfängt. So erfährt der Meister an sich selbst den bestimmenden Eindruck des heiligen Karfreitagswunders: es entsteht die erste Skizze zum Parsifal.

Diese Feststellung, die wir erst jüngst aus neueren biographischen Publikationen erfahren haben, ist besonders deshalb wichtig, weil hiernach die Angriffe *Nietzsches* wegen der Christanisierung Wagners und des „Zerbrechens seiner Weltanschauung" endgültig gegenstandslos geworden sind.

Wir stehen heute nach dem Verhallen des letzten „Lohengrin"-Akkordes noch im Bann der Gralswelt. Wie wundervoll fügt sich das „Parsifal"-Vorspiel, das Dr. *Karl Muck* mit wunderbar feinem Empfinden und stärkstem musikalischen Instinkt zu eindringlichster Wirkung bringt, in diese lichtvolle Welt höchster Erdenentrücktheit. So schwebte dem Meister auch 1857 bereits eine Stimme aus weiter Ferne, ein Gralsklang aus den Tagen des „Lohengrin" vor, als er im böhmischen Walde das Gedicht vom „Parzival" gelesen. Und es erscheint das Bild des Gekreuzigten vor ihm. Das Motiv des Mitleidens tritt hervor, das er „als den stärksten Zug seines moralischen Wesens und vermutlich als die Quelle seiner Kunst" erkennt.

Man mufs sich in diese Erinnerungen vertiefen, um die ganze Höhe und Weihe dieser Kunst voll erfassen und verstehen zu können.

Wie erschüttert und wie weit aller Erdenschwere entrückt sind wir seit 23 Jahren in unveränderter Weise, wenn wir die Gesänge des Schlufsaktes und das Meisterstück aller orchestralen Kunst, das Ausklingen des Weihfestspiels wieder gehört und erlebt haben. Hierüber bedarf es wahrlich keiner neuen Worte und keiner Wiederholung alter.

Der musikalisch so sorgsamen und mit einer noch stärkeren individuellen Note als sonst gefärbten Leitung des Orchesters durch *Karl Muck* mufs in erster Linie gedacht werden. Von den Einzelleistungen ist wieder die hier bereits früher gewürdigte Kundry der Frau *Leffler-Burckard* zuerst zu erwähnen. Die Künstlerin ist auf der vollsten Höhe der Meisterschaft und bietet zumal im zweiten Akt gesanglich und schauspielerisch das Höchste, was man im gröfsten Stile musikdramatischer Kunst heute verlangen kann und mag. Der edle, bis in das kleinste vornehm und grofs angelegte Gurnemanz des Herrn Dr. *Felix v. Kraus* ist bekannt; ebenso *Clarence Whitehills* Amfortas und der dämonisch gewaltige Klingsor *Max Dawisons*. Sehr sympathisch und verheifsungsvoll wirkte der neue Darsteller des Parsifal, Herr *Fritz Vogelstrom*, den die Dresdner Hofbühne vor kurzem als Mitglied gewonnen hat. Der Sänger hat ein weittragendes, volles Organ, spricht gut aus und gibt sowohl im zweiten wie im dritten Akte die verschiedenen Phasen in der Entwicklung des reinen Toren mit feinem Sinn und vornehmem Geschmack. Auch die heroischen Momente des letzten Aktes (Gralskönigs-Salbung und Antritt des Amtes) gelangen vortrefflich.

Einen ganz besonders wirkungsvollen Reiz übte die von *Siegfried Wagner* mit erstaunlicher Sorgfalt eingeübte Szene der Blumenmädchen aus. Man kennt jetzt nach dem Erscheinen der „Bayreuther Künstlerbriefe" auch im Publikum die genauen Weisungen Richard Wagners zur Ausgestaltung dieser Szene. Sowohl gesanglich, wie darstellerisch und horeographisch mufs hier alles sich aufs engste und innigste ergänzen. „Die Solistinnen — schreibt *Wagner* — müssen alle das hohe B leicht und anmutig nehmen können, ein einziges schrilles Organ verdürbe hier alles. Gelingt es, so glaube ich aber auch, dafs man etwas ähnliches wie das As-dur noch nicht gehört haben wird; es ist hier auf einen ungemeinen Stimmungszauber durch Fülle des zartesten Wohlklangs gerechnet" Und betreffs der Gestaltung der Reigenszene an den Balletmeister *Richard Fricke:* „Allerdings mufs von dem ‚Komm holder Knabe' an alles den Charakter eines graziösen Tanzes, d. h. rhythmischen Umgangs usw. annehmen, dafür dann etwas hübsches — gänzlich unballettistisches — zu erfinden wäre."

Wie sorglich sind diese Direktiven und Weisungen beherzigt. Die Blumenmädchenszene stand in diesem Jahre in der Tat auf allerhöchster Höhe. Die sechs Solistinnen (die Damen *Debogis*, *Hartung*, *Rennyson*, *Alten*, *Salden* und *Hefslöhl)* verfügen durchweg über prachtvolle Stimmen und erfüllen auch darstellerisch und choreographisch alles vom Meister gewollte.

So steht die Aufführung des Parsifal in alter, traditionell fester und lapidarer Gröfse und Weihe als ein unnachahmliches Bühnenkunstwerk vor uns und bewahrt den unversiegbaren Zauber edelster künstlerischer und menschlicher Erhebung, Läuterung und Entrückung in eine Welt überirdischer Freiheit und Erhabenheit.

* * *

Die Rheingold-Aufführung, mit welcher der erste Zyklus des „Ring des Nibelungen" begann, gewann besonders an Interesse dadurch, dafs an Stelle des durch Krankheit und Überanstrengung verhinderten Dr. Hans Richter zum ersten Male *Michael Balling* als Nibelungen-Dirigent auftrat. Balling ist in Bayreuth kein Neuling; seine Stärke liegt offenbar in der höchst subtilen Herausarbeitung der musikalischen Details. Einzelne Pianostellen waren von entzückendem Wohllaut und erregten besonders bei den Musikern aufrichtige Begeisterung. Die Rheintöchterszene übt die gewohnte Wirkung. Es sind die Damen *Debogis*, *Alten* und *Kraus-Osborn*, denen die holden Wasserjungfrauen anvertraut sind. Neu war die Berliner Konzertsängerin *Herta Dehmlow* als „Erda"; die stattliche Dame frappiert durch eine höchst voluminöse Stimme und überaus deutliche Deklamation. Der Glanzpunkt war vielleicht das hochcharakteristische Riesenpaar Fasolt-Fafner (*Lorenz Corvinus*-Wien und *Carl Braun*-Wiesbaden), sodann aber auch Dr. *Otto Briesemeister*, der den Loge jetzt in einer so eindrucksvollen Weise herausgearbeitet hat, dafs diese Leistung — ebenso wie diejenige der Frau *Reufs-Belce* als Fricka zurzeit als das Beste bezeichnet zu werden verdient, was musikalisch-dramatische Kunst darzubieten vermag. Die übrige Besetzung war die vorjährige: Wotan *Walter Soomer*-Leipzig), Donner (*Schützendorf-Bellwidt*-Düsseldorf), Alberich (*Max Dawison*-Hamburg), Mime (*Hans Breuer*-Wien), Freia (*Lily Hafgren*-Waag).

Die Aufführung der „Walküre" bestätigte den im „Rheingold" gewonnenen Eindruck, dafs Michael Balling mit seiner grofsartigen Orchesterleistung unter die ersten Dirigenten der Gegenwart gerückt ist. Es war ein erlesener Genufs, der wunderbar feinen Ausgestaltung der Einzelheiten zu lauschen, und in der klaren Ausarbeitung spürte man die Seele des berufenen Interpreten der Bayreuther Kunst, der mit jugendlichem und zugleich gereiftem Enthusiasmus dem Bayreuther Werk ergeben ist.

Besonderes Interesse richtete sich auf *Aloys Burgstaller*, der in diesem Jahre nicht als Siegfried, sondern als „Siegmund" auf der Bühne stand. Burgstaller ist immer mit ganzer Seele, mit Herz und Geist bei seiner Rolle; er geht völlig auf in der Gestalt, die er verkörpert. Die Kraft der Mittellage seiner stimmlichen Kunst gestattet ihm gerade in den Schicksals-Erzählungen des umhergepeitschten „Wehwalt" Bedeutendes zu geben. In Frau *Maria Wittich* (Dresden) hat er eine Partnerin (Siglinde), die zwar gerade in dem, was seelische Belebung betrifft, weit hinter dem vollen Temperament Burgstallers zurücksteht, und der das Fortreifsende, Packende, Erschütternde fehlt, die aber in der künstlerischen Ausgestaltung ihre starken gesanglichen und schauspielerischen Qualitäten zeigen kann. Noch wuchtiger und eindrucksvoller als im Vorjahre gestaltete Herr *Walter Soomer* den „Wotan"; die grofse Erzählung im zweiten Akte „Als junger Liebe Lust mir verblich" war ein Meisterstück in Hinsicht auf dramatische und gesangliche Durcharbeitung. Ebenso erzielte der Künstler bei der grandiosen Schlufsszene „Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind" eine hinreifsende Wirkung. Zur Vollendung dieses Eindrucks trug auch *Ellen Gulbranson* als „Brünn-

hilde" viel bei. Die Künstlerin steht in diesem Jahre offenbar auf der höchsten Höhe ihrer völlig ausgereiften Kunst. Frau *Reufs-Belce* gibt als „Fricka" eine lapidare Leistung, — die oft gepriesen ist und über die nichts mehr zu sagen ist. Von hoher malerischer Wirkung war die Gruppierung der „Walküren" im dritten Akte, die reliefartig aus dem Stein-Untergrund herausragten. Nicht zu vergessen ist die verständnisvolle Wiedergabe des „Hunding" durch *Lorenz Corvinus* (Wien), der in dieser Rolle zum ersten Male auf der Bayreuther Bühne stand. Sein klangvolles Organ, seine deutliche Sprache und Geberde, seine dramatische Wucht befähigen den Künstler, hier so gewaltig wie möglich zu wirken.

Der dritte Tag des „Ringes" gehört in erster Linie Hans Breuer, der den „Mime" im „Siegfried" seit Jahren in so vollendeter Gestaltung gibt, dafs darüber nichts mehr zu sagen ist. Und doch schien die Leistung noch verfeinert in der liebevollen Ausarbeitung von Einzelheiten, in der Kraft des Humors und in der gesamten Höhe der tiefdurchgeistigten Auffassung des armen Zwerges. Neben ihm bestand sein Bruder Alberich (Herr *Dawison*) in Ehren. Die Lichtgestalten dieses Tondramas wurden durch *Ernst Kraus* (Siegfried) und *Ellen Gulbranson* (Brünnhilde) verkörpert. Ersterer hatte bei dem jugendlich-robusten Ausdruck der Schmelz- und Schmiedelieder seinen Höhepunkt, erzielte aber auch im zweiten Akte beim Waldweben poetische Wirkungen. Als „Waldvogel" liefs *Bella Alten* (Hamburg) den feinen Reiz ihrer klaren und reinen Stimme leuchten. Im dritten Akte hatte *Walter Soomer* als „Wotan" abschliefsende Gelegenheit, zu beweisen, dafs ein in jedem Sinne berufener, kraftvoller und intelligenter Künstler in dieser schweren Partie vor uns steht. Den Höhepunkt erreichte *Ellen Gulbranson* in der genial gestalteten Szene des Erwachens der Schildmaid. Welch' herrliche Linien, welch' überwältigend grofser dramatischer Stil, welch' phänomenale Stimmkraft!

Die „Götterdämmerung" wirkte in ihren pastosen Farben wie immer erschütternd. Der schwere szenische Apparat fungierte ausgezeichnet. Das trotz der vieltägigen Anstrengung erstaunlich frische Orchester erreichte unter *Michael Balling*s grofszügiger Leitung besonders in „Siegfrieds Rheinfahrt" und der Trauermusik des letzten Aktes strahlende Höhen. Die Männerchöre waren von hinreifsender Gewalt. *Ernst Kraus* gestaltete Siegfrieds Sterben mit wuchtiger Tragik; *Ellen Gulbranson* war bei den Gesängen ihres Opfertodes auf derselben Höhe, wie im „Siegfried". Dr. *Felix von Kraus* sang zum ersten Male den Hagen. Hier ist endlich ein würdiger Vertreter dieser schwierigen Partie gewonnen, der das starre Heldentum des trotzigen Albensohnes kunstvoll ohne Aufdringlichkeit und mit vollster stimmlicher und darstellerischer Beherrschung wiedergibt. Selten wohl haben auch König Gunther und Gutrune eine so würdige, voll betriedigende Darstellung gefunden, wie durch *Clarence Whitehill* und *Cäcilie Rüsche-Endorf*; die Nornen-, die Rheintöchter- und die Waltrautenszenen — alles gelang aufs beste. Das Haus folgte tief erschüttert den tragischen Vorgängen des Bühnenwerkes und brach zum Schlufs in spontane Huldigungen aus.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, dafs bei dem zweiten Ring-Zyklus Dr. *Alfred von Bary* den Siegmund sang. Einige Parsifal-Aufführungen wurden von *Siegfried Wagner* dirigiert, der so zum ersten Male das Weihfestspiel leitete und durch lebendige Tempi und edelste Tongebung lebendigste Wirkungen erzielte.

Zur Kritik der „Bülow-Briefe" (Reimann-Biographie).

Auf die in der Augustnummer veröffentlichte „Erklärung" von Frau *Marie von Bülow* schreibt uns Frau *Louise Pohl* u. a. folgendes:

„Recht mufs ich Frau *von Bülow* darin geben, dafs es sich hier nicht um ihre Persönlichkeit handelt, sondern um eine musik-historisch wichtige Sache. Wenn es sich nicht um eine solche gehandelt hätte, hätte ich überhaupt geschwiegen. Wenn, um bei dem von mir herangezogenen Beispiel „Joachim Raff" zu bleiben, Bülow, so wie im Meininger Band S. 188 zu lesen ist, über Raff bei dessen Tod geschrieben, so ist es doppelt wichtig, auch zu wissen, was er im Jahre 1855 über Raff geschrieben und wie er damals über ihn gedacht hat. Das Eine veröffentlichen und das Andere aus einem Brief, den man abdruckt, eliminieren, das nenne ich „corriger l'histoire". In solchem Falle dann auf die musikhistorische Wichtigkeit der Sache hinweisen, ist zum mindesten eigenartig."

Im übrigen hält Frau Dr. *Pohl*, die den Vorwurf der leichtfertigen Handlungsweise energisch zurückweist, eine Zeitschrift nicht für geeignet, ihr weiteres Beweismaterial darin zu bringen. Das will sie für ihre „Bülow-Erinnerungen" aufheben.

Damit sehen wir die Sache für unsere Musikzeitschrift einstweilen als erledigt an. Nach Erscheinen der „Bülow-Erinnerungen" kommen wir natürlich noch einmal auf die Angelegenheit zurück. E. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. August. An Bühnenaufführungen fehlte es uns während des Sommers keineswegs, und der ewige Regen war für den Theaterbesuch recht günstig. Die Königliche Oper wird am 15. d. Mts. ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Aber noch über dies Datum hinaus gedenken die Gura- und die Morwitz-Sommeroper Vorstellungen zu geben. Auf sechs Bühnen konnte man Operetten hören. Diese sind zumeist so unbedeutend, dafs es schier verwunderlich ist, wie sie ein Publikum finden. Um dessen Geschmack ist es traurig bestellt. Ihm genügen auf der Operettenbühne die schwächlichsten Schablonenwalzer und dürftigsten Märsche. Man kann die dort jetzt auftretenden Kompositionen zum Teil platte Tanz- oder Zirkusmusik nennen. Von den Darstellern wird oft weniger verlangt, dafs sie ordentliche Sänger, als dafs sie geschickte Tänzer und Springer sind. Denn zu den Liedern und Couplets müssen sie allerlei Bewegungskünste ausführen. Wie kommt das nun, dafs, obschon man nie mehr als jetzt nach Volksopern gerufen hat, nie lauter als in unsern Tagen die Veredelung der breiten Schichten des

Volkes anstrebte, diesem doch so erbärmliche Veranstaltungen dazu geboten werden? Will es sie nicht besser haben? Es fördert sie jedenfalls durch seine Teilnahme!

Die Gura-Oper hat uns wieder neue Sänger und neue Kapellmeister gebracht. Sie bezeichnet die Tätigkeit der letzteren sogar als Gastspiel. Kapellmeister-Gastspiele! Wir sahen bisher am Dirigentenpulte *Brecher*, *Gille*, *Stransky*, *Mottl*, *Mikorey* und *Lohse* tätig, und man weifs nicht, wer noch kommen mag. Als *Mottl* den Tristan dirigierte, war das Publikum aufser sich. Immer wieder wurde er an den Aktschlüssen auf die Bühne gejubelt. Es war, als sei er des Werkes Schöpfer. Und die Darsteller traten bei diesen Dankesbezeugungen weit hinter den Leiter zurück. Boshaft, wie ich das zuweilen bin, dachte ich, wenn der vortreffliche *Mottl* kurz vor der Vorstellung abgesagt und nur auf dem Theaterzettel, nicht aber am Kapellmeisterpulte gestanden hätte — würde das Publikum einem andern, weil es ihn für den berühmten Dirigenten hielt, nicht dieselben Ehrungen erwiesen haben? In eben diesem Saale erlebte ich einmal so etwas dergleichen. *Th. Wachtel* konnte, heiser geworden, nicht auftreten. Einer seiner beiden (nicht sehr sangesbegabten) Söhne trat kurz vor der Vorstellung für ihn ein und sang den Postillon in dem ganz gefüllten Kroll-Saale. Die vielen Fremden kannten den berühmten Tenor nur dem Namen nach, glaubten ihn zu hören und waren beglückt. Wenigstens schien es so, denn dem Sohne fiel nicht weniger Beifall zu als seinem Vater, was diesem etwas eiteln Sänger gar nicht recht war. — *Caruso* wollte einst einigen Freunden beweisen, wie er hier im vorigen Jahre erzählte, dafs das grofse Publikum recht urteilslos sei. Er übertrug daher das Ständchen des Turiddu in der Cavalleria — es wird bekanntlich bei geschlossenem Vorhange gesungen — einem durchaus nicht hervorragenden andern Tenore der Truppe, und der Applaus war eben so stürmisch, wie er bei ihm selbst zu sein pflegte, da man ihn zu hören geglaubt hatte.

Es sprach übrigens an dem Tristanabende ein Mitglied der Wiener Hofoper gegen mich seine Verwunderung über das hier jetzt übliche Hervorrufen der Kapellmeister aus, das man in Wien gar nicht kenne. Die Wichtigkeit und Schwierigkeit des Kapellmeisteramtes ist erst mit der komplizierten modernen Musik offenbar geworden. So lange man nur Haydnsche und Mozartsche Sinfonien spielte, genügte im allgemeinen das Taktieren des ersten Geigers. Aber man scheint doch schon frühe in künstlerisch gebildeten Kreisen die Notwendigkeit eines feiner gestaltenden Kapellmeisters erkannt zu haben. Ich schliefse das aus einem mir kürzlich zufällig vor Augen gekommenen Briefe der geistreichen, auch musikalisch geschulten Gattin Varnhagen von Enses, die als Rahel Levin bekannt ist. Sie schreibt i. J. 1814 aus Wien, dafs sie beim Besuche der Zauberflöte ganz verwundert gewesen sei, aus der wohlbekannten Musik viel gehört zu haben, was ihr neu erschienen wäre. So hätte auch Righini — der 1812 verstorbene Berliner Opernkapellmeister — durch Dehnen und Accelerieren die Kompositionen vielfältig gestaltet. In Wien seien die Orchester überhaupt gut, „sanft und sinnig". Die beiden Weber aber, sowohl „der dünne" (C. M. v. Weber in Prag) als auch „der dicke" (B. A. Weber in Berlin) seien „Reifser".

Der in diesen Tagen verstorbene Komponist *C. Bürgel* sagte mir einmal vor länger als 30 Jahren, er besitze ein paar tausend Taler, würde sie aber freudig für einen Operntext wie den der Norma geben. Mir schien das damals schon verwunderlich. Er würde das Libretto heute auch wohl nicht mehr so hoch einschätzen. Die Bellinische Oper, für die *Lilli Lohmann* noch den erforderlichen Stil, auch den edlen Kantilenen- und Koloraturvortrag besitzt, machte doch bei ihrer jetzigen Aufführung den Eindruck eines alten Stammbuchs, auf dessen vergilbten Blättern uns Verse und Namen entgegentreten, die uns einst etwas bedeuteten, uns jetzt aber wertlos und gleichgültig sind. Als R. Wagner die Norma 1837 in Riga zu seinem Benefiz erwählte, schrieb er zur Empfehlung der Vorstellung die bemerkenswerten Worte: „Die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne wird erleichtert, wenn sie in eine klare, fafsliche Melodie gebracht wird." Und diese Melodie pries er an der Oper. Der damals Vierundzwanzigjährige hat dann aber später ausgeführt, dafs die rechte Melodie die organische, aus dem Worte hervorgewachsene sei. Die alte Oper (immerhin ist sie 15 Jahre jünger als der noch lebenskräftige Barbier *Rossinis*) stand jetzt in ihrer ganzen Hohlheit und Unwahrheit vor uns. Man kann sich, weil es gar nicht ernst zu nehmen ist, nicht einmal darüber ärgern, wenn Norma in Schmerz und Verzweiflung ihre beiden Kinder ermorden will, und in der nächsten Minute so vergnüglich im Zweivierteltakte singt, dafs man Galopp danach tanzen kann.

Recht lehrreich war eine Aufführung des Don Juan mit *Feinhals* in der Titelrolle, die kurz vorher *d'Andrade* gegeben hatte. Da erkannte man wieder einmal deutlich, wieviel Italienisches doch in Mozarts Musik steckt, wieviel leichter sichs mit italienischem Texte singt, und wie verschieden das germanische Wesen vom romanischen ist. Der genannte Münchener Bariton, als Holländer und Hans Sachs wahrhaft bedeutend mit der prächtigen Stimme, der musterhaften Textbehandlung und dem beseelten Spiele, blieb den Forderungen der Don Juan-Rolle nach allen Seiten verschuldet. Er lebte nicht darin, und man glaubte sie ihm nicht. — Sobald Fremde in die Gura-Oper kamen und die Vorstellungen sprachlich „gemischt" wurden, machte man die alte Erfahrung, dafs der Besuch sich wesentlich steigerte. *Aino Ackté*, die finnische Sängerin von der Pariser Grofsen Oper, begann ihr Gastspiel als Salome und setzte es mit der Tannhäuser-Elisabeth fort, die sie aber in deutscher Sprache sang. Sie ist eine vornehme Erscheinung, schlank und stolz. Ihre Stimme klingt spröde, ist aber gut gebildet. In der Darstellung sieht sie es nur auf Schönheit ab, wenig auf Charakteristik. Ihre Salome war ein verzogenes Mädchen, das dem Vater ein Spielzeug abtrotzen will. Unaufhörlich lief sie, die Arme und Hände in schönen Schlangenwindungen bewegend, auf der Bühne umher, tanzte elegant und entwickelte sich dann doch schliefslich noch zu einer tragischen Gestalt. Ihre Elisabeth war sehr formschön, auch gesanglich wohl ansprechend, aber kühl und zu geziert. Keine Heilige. Neben ihr gastierte Herr *Burrian* als Tannhäuser, in allem fast der Gegensatz der *Ackté*. Die Stimmen kraftvoll, üppig und klangreich, das Spiel bedeutungslos. — In Carmen traten drei französische Gäste auf. Den José gab *Dalmorès*, der auch in Berlin Studien gemacht hat und bereits in Bayreuth als Lohengrin erschien. Er ist kein hinreifsender Sänger, gefällt aber durch seinen künstlerischen Ernst und durch den oft fein ausgeführten Gesang. Auch der Escamillo des Herrn *Crabbé*, obgleich er mehr Kraft und Tiefe des Organs hätte haben können, zeigte

den wohlgeschulten Sänger. Die *Ivell* war eine gewandte, aber gewöhnliche Carmen mit teilweise bereits versungener Stimme. Unser Publikum spendete auch diesen Gästen, wie den Fremden stets, lebhaftesten Beifall und schien an dem sprachlichen Mischmasch keinen Anstofs zu nehmen. „Ich komme von der Mutter", singt Micaela. „Ah, de ma mère?" entgegnet José. Dergleichen liefse man sich in Paris und London nicht bieten.

Selten ist eine Ernennung so freudig willkommen geheifsen worden, wie die des Prof. Dr. *H. Kretzschmar* zum Direktor der Königl. Akad. Hochschule für Musik. Ein echt deutscher Mann ist er von edlem Charakter mit umfassendem Wissen, tiefem und weitem Blick, voller Tatkraft und mit hohen künstlerischen Zielen. Man glaubt, dafs bei seiner Übernahme des Direktorats zwei namhafte Professoren des Instituts ihren Abschied nehmen werden. Rud. Fiege.

— Mit Bezug auf den in der heutigen Nummer zu Ende gehenden Aufsatz des Herrn Dr. *Otto Klauwell* über *Th. Kirchner* wollen wir nicht unterlassen, die Aufmerksamkeit der Freunde des Komponisten auf ein von *Klauwell* herausgegebenes Kirchner-Album hinzulenken, welches eine Anzahl der schönsten Stücke des Meisters in sich vereinigt und zu mäßigem Preise bei J. Rietermann in Leipzig erschienen ist.

— Die Kirchenmusikschule in Paderborn beschloß Mitte Juli ihr viertes Schuljahr mit einer Abschlußprüfung, die sich auf das ganze Gebiet der theoretischen Musiklehre, sowie auf die Praxis im Gesang, Dirigieren, Klavier- und Orgelspiel erstreckte. Die Schule wurde im letzten Jahre von 14 Eleven besucht, von denen 11 das Abgangszeugnis nachsuchen.

Anmeldungen für das neue Schuljahr, das am 15. Oktober d. Js. beginnt, werden noch entgegen genommen.

Besprechungen.

Klaviermusik.

Händel, G. Fr., Erste und zweite Sonata da camera, für Klavier gesetzt von *F. W. Franke*. Leipzig, Verlag von Lauterbach & Kuhn. Preis 1,50 M und 1 M.

Die Gefälligkeit *Händels* kommt in beiden geschickt bearbeiteten Werken zur schönsten Geltung. Ihr Erwerb ist sehr zu empfehlen.

I. Aus dem Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, liegen zur Besprechung vor:

1. **von Wilm, Nikolai**, Kleine Suite (G dur) No. 5 für das Pianoforte (Op. 207) (Allegro, Romance, Bluette, Gavotte, Finale). Preis 2 M.
2. Ernstes und Heiteres. Vier Klavierstücke für den Unterrichtsgebrauch von *Carl Heinrich Döring*. Op. 260, a) Aus vergangenen Tagen, b) Trag still dein Leid, c) Dorle (a bis c Preis je 1 M), d) Schwarzblättchen. Preis 1,20 M.
3. Aus wendischen Gauen. Acht Klavierstücke von *Bernhard Schneider* (Op. 6). Preis 2 M.
4. Sechs Stücke für Piano von *Spiro Samara*. 2 Hefte. Preis je 2 M.

II. Aus dem Verlag von F. E. C. Leuckart, Constantin Sander in Leipzig.

a) Serenade für Pianoforte von *Felix vom Rath*. Preis 1,20 M.
b) Capriccio alla polacca für Pianoforte von *Felix vom Rath*. Preis 2 M.

I1 stellt die beste Gabe des Verlags, II2 die geringste dar. *Wilm* schreibt nicht nur formgewandt, seine Suite regt auch an und ist im Unterricht wohl verwendbar. *Dörings* Musik ist gefällig. I3 ist tüchtige Arbeit, die sich bestrebt, ganz schlicht und volkstümlich zu wirken. Es gelingt ihr dies auch meist, die Klavierstücke sind brauchbar. I4 will nur Salonmusik sein, als solche wird sie gern aufgenommen werden und zur Unterhaltung beitragen. Dankbar und doch nicht trivial, vielmehr bisweilen recht pikant wird man sie nennen. Die Stücke werden ihre Liebhaber finden. *Felix vom Rath* tritt sehr anspruchsvoll auf. Er bietet weder harmonisch noch modulatorisch noch rhythmisch Neues. IIa wird bei lebhaftem Vortrag blenden und ist als Vortragsstück für Abendunterhaltungen verwendbar. Bedeutung hat keins der beiden Stücke.

Drei Ländler für Piano von *Gustav Sandri*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis je 1,75 M.

Die „Drei Ländler" sind angenehm spielbar. Der in A moll gefällt mir am besten.

Die große theoretisch praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht von Dr. *S. Lebert* und Dr. *L. Starke* 1. Teil liegt in der Neubearbeitung des glänzenden Pianisten *Max Pauer* vor und sei der Beachtung der Fachmänner empfohlen. Sie ist verlegt bei der J. G. Cotta schen Buchhandlung Nachfolger G. m. b. H., Stuttgart und Berlin. Preis 8 M.

Als brauchbares Hilfsmittel für den Unterricht kommt „als lückenloser Lehrgang zur Einführung in das Sonatenspiel" in Betracht *Heinrich Bungerts* Sammlung von 70 ausgewählten Sonatinen, die bei P. J. Tonger in Köln erschienen ist und nur 1 M kostet.

Im Verlage Chr. Bachmann in Hannover ist erschienen: *Arthur Herzog*, Der Jugendfreund. Heft I: Klassische Stücke, Heft II: Liederübertragungen, je 1,50 M kostend. Vermieden sind alle Oktavspannungen, der Fingersatz ist angegeben. Die Bearbeitung ist so leicht, daß sie schon bald im Unterricht Verwendung finden kann. Aber Hand aufs Herz! Nützt es der Musikpflege, wenn ein zehnjähriger Bub durch die „Erleichterung" ein verwässertes Stück von Bach spielen, wenn er das Lied „Wohlauf noch getrunken" ohne den Mittelteil kennen lernt? Das Interesse daran, die Originale sich anzueignen, wird sehr vielfach durch solche Bearbeitungen aufgehoben. Die Aufmerksamkeit wird ausschließlich auf die Melodie der Lieder oder bei Instrumentalstücken auf den Gang der Oberstimme gelenkt. Dinge, mit deren oberflächlicher Erfassung sich der Dilettant ohnedies gern zufrieden gibt. Deshalb erscheinen mir solche Arbeiten wie die besprochene überflüssig. Franz Rabich.

Der rührige Verlag von P. Pabst, Leipzig, hat eine Anzahl neuer Klavierwerke herausgegeben, die mir zur Besprechung vorliegen.

Da wartet zunächst *Moritz Vogel* mit seinem Op. 81, „Vier leichte Klaviersuiten" nach Opernmotiven, auf, zu denen ihm „Die lustigen Weiber", „Fidelio", „Preciosa" und „Hans Heiling" das Material geliefert haben. Wir haben an dergleichen Bearbeitungen wirklich keinen Mangel; was für die vorliegenden spricht, ist das Bestreben Vogels, die berühmte Potpourriform durch in sich abgeschlossene Formen zu ersetzen. Der Fingersatz fast immer brauchbar. — Mehr als Moritz Vogel weiß *Ernst Toch* für sich einzunehmen, der in seinen Werken 10 und 11 wenigstens etwas Eigenes zu sagen hat. Die „Drei Präludien", Op. 10, sind in der Erfindung recht gelungen, und die Behandlung der Themen läßt erkennen, daß es dem Komponisten Ernst ist um seine Kunst; nur die Quinten in No. 2 werden nicht nach jedermanns Geschmack sein. Das „Scherzo", Op. 11, mit seinem Leben und Energie atmenden Hauptthema und dem hurtig dahinfließenden Trio, wird sich in der klavierspielenden Welt viele Freunde erwerben. Um einiges niedriger als die beiden genannten Werke sind desselben Komponisten „Melodische Skizzen", Op. 9, einzuschätzen. Am besten gelungen ist No. 3, Scherzo, am wenigsten No. 4, Romanze. Dann wären noch No. 1, Ständchen, und No. 6, Papillons, zu nennen. — Wenn ein Klavierpädagoge von dem Schlage eines *Alois Reckendorf* Werke für sein Instrument herausgibt, so kann man sicher sein, daß diese auch der Technik des Instrumentes aufs beste angepaßt sind und, soweit es sich um instruktive Werke handelt, diese auch mit einem brauchbaren Fingersatz versehen sind. Was aber

die vorliegenden Werke, „Zwei Sonatinen“, Op. 24, und „Charakterstücke in Tanzform“, Op. 26, vermissen lassen, das ist die rechte Bodenständigkeit der Erfindung und ein reicherer musikalischer Inhalt. Die Sonatinen, die etwa auf der Schwierigkeitsstufe von Beethovens Op. 49 stehen, sind gut zum Unterricht zu verwenden; die gehaltvollere ist die erste, in G moll. Op. 26 gehört der Salonmusik an und ist musikalisch ebenfalls nicht sehr bedeutend; anspruchslosere heitere Kreise werden den fünf Nummern aber gewiß gern lauschen. — *Günther Grens* hat mit seinen „Stimmungen“, Op. 13, die Klavierliteratur wohl vermehrt, aber nicht sonderlich bereichert. Die vier Nummern des Opus „Ergebung“, „Laune“, „Ungeduld“ und „Frohsinn“, sind nicht ganz frei von Monotonie, die durch den in den einzelnen Nummern unentwegt festgehaltenen Rhythmus hervorgerufen wird, zu dem sich der Komponist durch die imitierende Schreibweise hat verleiten lassen. Aber gerade die durch die letztere bedingte selbständige Führung einzelner Stimmen lassen die Stücke als für den Unterricht geeignet erscheinen, zumal auch der Fingersatz, mit dem der Komponist freilich recht sparsam umgegangen ist, ein recht brauchbarer ist.

Aus dem Verlage von D. Rahter, Leipzig, sind an neuen Werken für Klavier folgende zu nennen: *Gustav Erlemann*, Op. 21, „Sieben melodische Klavierstücke für die Jugend“. Die kleinen anspruchslosen Stückchen sind für den Unterricht gut zu verwenden; namentlich an No. 2 „Ungarisch“, No. 5 „Rondino“, und No. 7 „Capriccietto“, werden die angehenden Tastenhelden ihre Freude haben. Der Charakter von No. 6, „Notturno“, entspricht nicht ganz dem, was wir uns heute unter einem Notturno vorzustellen pflegen. — Gewandter in der Beherrschung der Form, als Erlebach, gibt sich aber *Max Laurischkus* in seinem Op. 18, „Feldblumen“, 9 kleine Vortragsstücke. In dem Werkchen gibts allerliebste Nummern, so u. a. der „Türkische Marsch“, der „Hirtenknabe“ und das „Spielchen“. Das Opus verdient es, zum Unterricht empfohlen zu werden. — Viel ist es nicht, was *Edmund Parlow* in seinem Op. 98 der Jugend, für die das Werk komponiert worden ist, zu sagen weiß. Es handelt sich um die musikalische Schilderung eines „Besuches auf dem Lande“, die aber einigermaßen trocken ausgefallen ist. So bietet z. B. No. 4, „Vesperglocke“ gar wenig Reiz; besser sind die übrigen fünf Nummern. Das Werk kommt aber dem kindlichen Fassungsvermögen sehr entgegen und dürfte somit für den Unterricht gute Dienste leisten. — Musikalisch höher, als die drei letztgenannten Werke stehen die „Waldbilder“, 4 Klavierstücke für die Jugend von *Ludwig Schytte* Op. 144. Ganz allerliebst weiß Schytte in No. 2 von dem verzauberten Prinzesschen zu erzählen. Von den übrigen drei Nummern dürfte die erste „Kuckuck im Walde“, unsern Kleinen am meisten zusagen. — *Paul Zilcher* ist in seinem Op. 43, „Lebensbilder“, 6 Klavierstücke zu 4 Händen im Umfang von 5 Tönen, Gemeinplätzen, wie man deren in ähnlichen Werken nur allzu häufig begegnet, glücklich aus dem Wege gegangen. Die sechs Stücke können unsern Klavierlehrern und -Lehrerinnen warm empfohlen werden.

Der Verlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich, warten mit neuen Kompositionen von *Gaston Bernheimer* und *Sigfrid Karg-Elert* auf. Die „Trois Mélodies Poétiques“, Op. 33, von *Bernheimer* lassen in ihrem Schöpfer einen Komponisten erkennen, dessen Empfindung sich an der Oberfläche hält, der aber den Klavierstil gut beherrscht. Die drei Stücke sind der besseren Salonmusik zuzuzählen. — Da, wo sich *Karg-Elert* bemüht, schlicht zu schreiben, leistet er ganz Annehmbares, und der Inhalt und die aufgewandten Mittel stehen dann in dem rechten Verhältnis zueinander. Dies gilt von der unter dem Namen „Dekameron“ als 69. Opus herausgegebenen Suite von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier zu zwei Händen. Unter den fünf ersten mir vorliegenden Nummern der Suite seien die erste, „In Tarantellenart“ und die vierte, „Elfchen“, besonders genannt. Der Komponist hat die Stücke mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronom-Bezeichnung versehen. Was den Fingersatz anbetrifft, so ist derselbe nichts weniger als bequem und dürfte auf lebhaften Widerspruch stoßen.

M. Puttmann.

Neue Werke für Violine und Pianoforte.

Im Verlage von Carisch & Jänichen in Mailand, Leipzig und Florenz erschien eine Reihe von Kompositionen neuerer italienischer Tonsetzer, die das Interesse der Leser d. Bl. verdienen. Ein, in Deutschland bisher wohl ungekannter, mindestens aber noch sehr wenig genannter Künstler ist *Guiseppe Lucietto*, dessen Burleske (G moll Op. 21) amüsant und geistreich ist, gar manche sehr interessante harmonische und rhythmische Momente enthält und sich an bereits spielsichere Geiger wendet. Viel Stimmung liegt auch in des Ebengenannten Op. 29, einer „Meditazione“ (D dur), die im Charakter eines Andante religioso im $^5/_4$-Takt sich ernsthaft ausnimmt und auch das Pianoforte in den Bereich der musikalischen Darstellung ernsthafter als sonst gewöhnlich der Fall, hineinzieht. Von den beiden anderen Werken für zwei Violinen und Klavier (ohne Opuszahl) scheint mir die Heroische Fantasie trotz aller Anstrengung und technischer Anforderung über eine gewisse Äußerlichkeit nicht hinauszukommen und das ziemlich orchestral behandelte Klavier bessert an der Sache nichts. Wesentlich höher steht eine Idylle (auch für Violine und Violoncello), die sich in den durch das Genre im allgemeinen vorbestimmten Grenzen hält und durch hübsche Melodik erfreut.

Als Op. posth. erschien eine Reverie des bekannten Geigers *A. Bazzini* (in A moll), die sich als gut wirkendes, wenn auch sehr melancholisch gehaltenes Vortragsstück auch seiner relativen Leichtigkeit halber empfiehlt.

In seinem Op. 12 bietet *V. Ranzato* vier Stücke. Die (G dur) Barcarole ist ein sauber gezeichnetes Momentbild von zarten Konturen und eigenem Tonfarbenreiz. Die Berceuse (F dur) ist ihr inhaltlich ziemlich nahe verwandt und macht entschieden eine vortreffliche Wirkung, während der Spanische Tanz (G moll) allenfalls durch Rhythmus interessiert, der Erfindung nach jedoch schwächer ist als die übrigen Sachen. Ein frisches Stück, „In den Wäldern“ (G moll) schließt den Zyklus erfreulich ab; ein phantastisches Märchen, zugleich auch eine nicht unbedeutende technische Aufgabe. Die, dem bekannten italienischen Geiger Arrigo Serato gewidmeten Stücke werden vorgeschrittenen Spielern sehr willkommen sein.

Die hübsche (B dur-)Romanze von *Vittorio Norsa* kann als melodisches Vortragsstück ihrer vornehmen Haltung wegen empfohlen werden. Der musikalische Geschmack des Komponisten gibt sich auch in der fein gewählten Klavierbegleitung kund.

Das Momento lirico von *L. E. Ferraria* ist streng genommen wirklich nur ein musikalischer Augenblick, in seinem vielfachen Tempowechsel etwas kapriziös angehaucht und die Haupttonart A moll relativ wenig in Betracht ziehend.

Im Verlage von Charles F. Tretbar in Baden-Baden erschienen Zwei Intermezzi für Violine mit Pianofortebegleitung von *Bruno Oscar Klein* (Op. 88), deren erstes „In den Gefilden der Seligen“ den etwas wunderlichen Zusatz hat „nicht nach dem Gemälde von Böcklin.“ Vielleicht wäre es so übel nicht gewesen hätte B. O. Klein sich von jenem wundervollen Farbengedicht ein ganz klein wenig inspirieren lassen, denn sein etwas dürftig ausgefallenes Tonpoem hätte ohne Zweifel dadurch nur gewinnen können Nachhaltiger wirkt das zweite der Kleinschen Stücke, „Im Amerikanischen Volkston“ überschrieben. Es schlägt kräftigere und persönlichere Töne an und verdient gewiß weitere Beachtung. Ob die Bearbeitung dieses ziemlich kurzen Stückes für großes Orchester, auch wenn sie so vortrefflich ausfiel wie jene von *Karl Müller-Berghaus*, erlaube ich mir zu bezweifeln. Denn bevor sich der willige Hörer zurechtgesetzt hat zu freundlichem Genusse, ist das Geschichtchen schon wieder aus.

Im Selbstverlage veröffentlichte *Siegfried Salomon* als Op. 24 eine Kanzonetta, die der Violine zwar keine sonderlichen Aufgaben stellt, aber von angenehmer Wirkung ist und auf die musikalischen Qualitäten des Tonsetzers einen guten und vorteilhaften Schluß zu ziehen berechtigt.

Eugen Segnitz.

Werke für Gesang.

Hecht, Gustav, Op. 55, Schön ist der Friede. Für Männerchor. Großlichterfelde, C. F. Vieweg.

Schillers Worte aus der Braut von Messina laden mit ihrem rhythmischen und klanglichen Wohllaut förmlich zur Komposition ein. *Gustav Hecht* hat sie in sehr ansprechender Weise in Musik gesetzt. Durchaus modern in Harmonisierung und Aufbau vermeidet diese wirkungsvolle Komposition alles Zuviel. Es ist ein formgewandter, in künstlerischen Grenzen gehaltener Wurf, charaktervoll, melodiös und effektvoll. Es hat mich gefreut, diese Arbeit kennen zu lernen.

Gustav Hecht hat ferner nach einer Dichtung von *Mosenthal*, die sich Mozart nennt, ein eigenartiges Werk zusammengestellt. Zu den weihevollen Worten der Dichtung, die der Deklamation anvertraut ist, ertönen an den dafür geeigneten Stellen Mozartsche Weisen, so daß das ganze Werk als eine Apotheose des großen Meisters aufzufassen ist. Das Werk ist geschickt mit pietätvoller, kunstgeübter Hand zusammengestellt und wird einen durchaus günstigen Eindruck machen. Es ist ebenfalls bei Vieweg, Groß-Lichterfelde, erschienen.

Loewe, Carl, Geistliche Gesänge. Herausgegeben von Dr. *Leopold Hirschberg*. Frankfurt a. O., G. Bratfisch.

Loewe, der große Balladenkomponist, war einer der fruchtbarsten Gesangskomponisten, die es je gegeben hat. In einer Zeit, wo seine bedeutendsten Schöpfungen auf dem Gebiet des Balladengesangs Volkseigentum geworden sind, ist es mit Dank zu begrüßen, daß auch seine zahlreichen geistlichen Gesänge zu einer Gesamt-Ausgabe vereinigt erscheinen. Der Herausgeber hat vom Guten das Beste genommen. Denn bei aller Hochachtung von Loewes vielseitigem Schaffen ist es doch nicht zu leugnen, daß er auch manches Minderwertige produziert hat, an dessen Erhaltung nichts gelegen ist. Die vorliegende Sammlung bietet nur Gutes, vieles sehr Eigenartige, für den Sänger direkt Dankbare, so No. 13 „Herr, du bist unsere Zuflucht für und für“. Die reichhaltigste Sammlung, die allseitigem Interesse empfohlen sei, kostet nur 1,50 M.

Mergner, Friedrich, Paul Gerhardts geistliche Lieder. 30 ausgewählte Lieder, herausgegeben von *Karl Schmidt*. Leipzig, A. Deichert.

Eine verdienstvolle Sammlung von gemütvollen, ernsten Gesängen, die der Komponist zu den Worten *Paul Gerhardts* geschaffen hat und die so manchem Trostbedürftigen, so manchem Freund ernster Einkehr und stiller Beschaulichkeit Genuß gewähren wird.

Emil Liepe.

Behring, Christian, Drei Gesänge religiösen Inhalts für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Mühlhausen i. Th., Verlag der Heyschen Buchhandlung.

Die drei Gesänge bergen einige gute Gedanken; hier und da fehlt es ihnen aber an natürlichem Fluß, und ungewöhnliche Klangkompositionen stehen oft ganz unvermittelt neben sehr landläufigen Fortschreitungen. In No. 1, „Heimat“ (F. W. Grimme), ist die Schilderung von „so fällt der Strahl ins Haus“ recht wirkungsvoll, das darauf Folgende mit seiner Chromatik und den Sequenzen aber etwas monoton, und zu dem einfachen Terzengang paßt das a im Baß, wodurch die scharfe Dissonanz a f as entsteht, nicht ganz. Der Schlußsatz ist stimmungsvoll. No. 2, „Im Münster“ (Hans von Wolzogen), zeigt eine der Königin der Instrumente gut angepaßte Orgelbegleitung. Stellen, wie auf Seite 9, Takt 3, sind aber schon etwas verbraucht, und Quintenparallelen, wie sie sich auf derselben Seite in Takt 11 und 12 finden, vermeidet man auch lieber im Orgelsatz.

Groditz, Carl, Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Breslau, C. Becher.

Bei der ersten Durchsicht sprechen die Lieder nicht recht an; man muß sich länger mit ihnen beschäftigen, und man wird an vielem Gefallen finden. *Groditz* geht weniger dem Text in seinen Einzelheiten nach, als daß er versucht, die Grundstimmung desselben festzuhalten. Das vorliegende Heft enthält acht Lieder in drei Abschnitten: Zwei Lieder, an Paul von Below; Per Aspera, drei Lieder; Drei Lieder, an meine Braut. Sie bieten fast eine Steigerung in ihrem musikalischen Gehalt dar, und „O schmäh des Lebens Leiden nicht“ (Schack), „Dunkeln muß der Himmel“ (Anast. Grün) und „Du liebes Auge, willst dich senken“ (Roquette) werden wohl ihre Freunde finden.

Kretschmar Max, Op. 25, „An mine lütte Hanne“, Op. 26, „In memoriam“, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Otto Junne.

Von den beiden Liedern zu den plattdeutschen Versen von Claus Groth ist das erste, „Wir gingen zusammen aufs Feld“, trotz seiner Schlichtheit recht ansprechend, während das zweite etwas dürftig an musikalischer Erfindung ist. In Op. 26 ringt der Komponist zu sehr nach dem rechten Ausdruck, um den Zuhörer zu einem ungetrübten Genuß gelangen zu lassen.

Lewin, Gust., Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. Leipzig, Edmund Stoll.

Harmlose Liedchen, in denen der Komponist versucht, mit bescheidenen Mitteln dem Text in allen Einzelnheiten nachzukommen, was ihm hier und da auch ganz gut gelingt, wie beispielsweise in No. 8, „Märchen sitzt im Wald“ (Joh. Schlaf). In No. 6, „Am Fenster stand sie“ (Ludwig Jacobowski) hat Lewin den Anfang von „Wenn ich ein Vöglein wär“ verwendet. Es ist eine leicht musikalische Kost, die aber frei von Trivialität ist.

Theoretische Werke.

Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Das nur 35 Seiten starke Werkchen ist ein Versuch, die Grundlage aller Harmonieverbindungen von der natürlichen Skala der Obertöne herzuleiten und so das Wesen der Akkorde nicht in der verschiedenen Zusammensetzung der einzelnen Tonintervalle zu sehen, sondern in der harmonischen Struktur von Klangketten. Oettingen und Riemann sehen bekanntlich im Moll-Dreiklang nur das symmetrische Spiegelbild des Dur-Dreiklanges. Dieses „duale Harmoniesystem“ genügt aber Hoffmannn noch nicht; er geht noch einen Schritt weiter und leitet alle Harmoniebildungen aus dem einfachen Durdreiklange ab. Von den quint- und terzverwandten Klängen (C G und C E) ausgehend, gelangt der Verfasser im ersten Kapitel seiner Schrift zur Darstellung aller „einfachen Harmonieschritte“. Das zweite Kapitel handelt von der „symmetrischen Klangfolge“, beruhend auf der Folge C F C G C, und gipfelnd in der Kombination von G- und F dur-Dreiklang als Undezimenakkord, der sich in den C-Klang auflöst. Die ganzen Ausführungen hält Hoffmann für nötig, um endlich zu dem ganz alltäglichen Zusammenklang der Tonika und des kleinen Septimenakkordes zu gelangen (c h d f a), indem er plötzlich den obersten Ton der Klangkombination g h d f a c in den Baß legt und dann als Beispiel eines solchen Terzdezimenakkordes den Rheintöchtergruß anführt. Und wie entsteht nach Hoffmann der ganz alltägliche Quintsextakkord f a c d? Dadurch, daß man, um die Schärfe von g f a c zu mildern, statt des Grundtones g dessen Quinte d setzt! In dem dritten Kapitel, das von der „parallelen Klangfolge“ handelt, läßt sich Hoffmann u. a. über die verschiedene Behandlung des übermäßigen Sextakkordes aus und zeigt uns dann an einem Beispiel, daß es zu jeder Dissonanz — man staune — nicht nur — eine Auflösung gibt, „sondern stets eine Anzahl verschiedener und gleichberechtigter Möglichkeiten da ist, nach denen die Dissonanz weiterzuführen ist.“ Nun, das sagt uns jede Harmonielehre auch. Der Mollakkord ist ein Doppelklang. Der E moll-Doppelklang entsteht z. B. auf folgende Weise: im C-Klange sind e und g Obertöne, die aber beide als Grundtöne des nächsten Obertones h aufgefaßt werden müssen: e h gehören also dem E-, g h aber dem H-Klange an. So gelangt Hoffmann auch zu der Doppelnatur der Molltonleiter mit bezw. ohne erhöhte sechste und siebente Stufe. Die „Logik der Harmonie“ ist jedenfalls mit einem nicht geringen Scharfsinn verfaßt, und sie sei allen denen empfohlen, die sich gern mit der Lösung der vielen schwierigen Probleme befassen, die unsere Harmonielehre ja unstreitig birgt.

Irgang, Wilhelm, Leitfaden der allgemeinen Musiklehre. Fünfte, veränderte und erweiterte Auflage von *Karl Kirschmer*. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt.

Das vorliegende Werkchen, von Irrgang verfaßt, um seinen Zöglingen am Königl. Pädagogium in Züllichau einen Anhaltspunkt

des Selbstlernens und Wiederholens zu geben, ist von Karl Kirschmer wesentlich umgearbeitet worden, so daß nur die §§ 7, 11, 12, 14, 17 und 26 nach Form und Inhalt stehen geblieben sind. Im ersten Kapitel findet die Tonlehre (Entstehung der Töne, Tonsystem, Notenschrift usw.) eine leicht faßliche Darstellung. Wenn es auf Seite 3 in bezug auf die Pentatonik heißt, daß die Alten die Durtonleiter ohne Quarte und Septime, c d e g a c, und die Molltonleiter ohne Sekunde und Sexte, a c d e g a, bildeten, so ist das eine der oberflächlichen Bemerkungen, deren wir mehrere in dem Buche begegnen, und die vielleicht auf das Bestreben zurückzuführen sind, den reichen Stoff in möglichster Kürze zu behandeln. Den Alten waren selbstverständlich die Begriffe Dur- und Molltonleiter ganz fremd. Recht gut sind die Ausführungen in den §§ 3—7, dann aber heißt es auf Seite 12, daß der Ausdruck chromatisch daher stamme, „weil man früher wahrscheinlich die Noten für fis, cis, gis usw. mit farbigen Zeichen (!) notierte". Die durch nichts begründete Ansicht fand ich auch vor einiger Zeit in einer Klavierschule vertreten; jedenfalls hat deren Verfasser aus Irgang geschöpft. Das Notenbeispiel 27 gibt kein klares Bild von den authentischen und plagalen Kirchentönen, indem die letzteren eine Oktave zu hoch notiert sind; es fehlen außerdem die Plagalen von Ionisch und Aeolisch. Recht übersichtlich ist die Darstellung der Dur- und Molltonarten. Das zweite Kapitel, das von Rhythmik und Dynamik handelt, bietet viel Gutes, namentlich über Takt, Tempo und Abkürzungen. Auch die Verzierungen sind gut behandelt; leider haben sich in die Notenbeispiele einige Ungenauigkeiten eingeschlichen. Das dritte Kapitel enthält das Wissenswerteste aus der Akkordlehre, das nächste ist der Formenlehre gewidmet. Hier gibt der Verfasser oder der Bearbeiter das Rondo mit zwei Themata als die Grundform des Rondo an, und wenn es dann heißt: „Die Sonate als Teil der Suite entstand dadurch, daß man den Nebensatz zum gewichtigen Seitensatz erweiterte, so daß dieser, aus dem Hauptsatz herausgebildet, als gleichberechtigte Seiten- oder Gegenbildung zum Hauptsatz erscheint", so ist das gewiß nichts weniger als leicht verständlich. In dem fünften Kapitel finden sich nähere Angaben über Konstruktion und Umfang der Instrumente; ihm schließt sich noch ein Kapitel über Musikgeschichte an, das nur ganze sechs Seiten umfaßt. Nachdem der Musik der Alten kurz Erwähnung getan ist, folgen einige Bemerkungen über den italienischen, französischen und deutschen Kompositionsstil, wo u. a. zu lesen ist, daß Berlioz nach seinen Werken mehr Deutscher als Franzose ist (!) und die Werke des Generals Lwoff einen Ehrenplatz in der Musikliteratur gefunden haben; neben Lwoff werden von den Russen nur noch Rubinstein und Tschaikowsky genannt. Ein besonderer Nachteil des geschichtlichen Abschnittes des Buches ist der, daß den Namen der Komponisten wohl die Geburts-, nicht aber auch die Todesjahre der letzteren beigefügt sind. Gern aber wird man unterschreiben, was der Verfasser bezw. der Bearbeiter am Schlusse des Werkes bei einer Gegenüberstellung der alt- und neudeutschen Schule sagt: „Andachtsvoller als Bach, glückseliger als Mozart, zufriedener und harmloser als Haydn, sehnsüchtiger und riesenhafter als Beethoven kann kein Komponist empfinden." M. Puttmann.

Physikalische Musiklehre. Eine Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. Von Prof. Dr. *H. Starke* in Greifswald. 228 S. Geh. 3,80 M, geb. 4,20 M.

Nach einer ausführlichen Darstellung der Lehre von den Schwingungen und der Ausbreitung der Schallschwingungen im Raume werden die musikalischen Töne und Intervalle, die Tonleitern in ihrer Entwicklung, die Klangfarbe, die Saiten- und Blasinstrumente, die Instrumente mit unharmonischen Obertönen, die menschliche Stimme und der Gesang und zuletzt die Theorie der Konsonanz und Dissonanz behandelt. Das Werk gibt in recht präziser, klarer und anschaulicher Darstellung eine Übersicht über den heutigen Stand der Akustik mit besonderer Hervorhebung der physikalischen Grundlage der Musiklehre und kann jedem, der sich mit Physik oder Musik beschäftigt, auf das wärmste empfohlen werden.

Dr. Lefler.

Raabe u. **Flothow**, Allgemeiner deutscher Musikerkalender für 1910. Berlin, Verlag Raabe & Flothow.

Der 32. Jahrgang erscheint wiederum wie die früheren in zwei Teilen, dem bequemen Notizbuch mit all jenen Auskünften, die der Musiker leicht zur Hand haben muß, und dem Adreß-Buch, das sich zu einem stattlichen Bande ausgewachsen hat. Nicht nur Musikeradressen aus allen nennenswerten deutschen Städten, sondern auch solche aus den Musikzentren Österreich-Ungarns, Hollands, Rußlands, Italiens und den Hauptstädten Frankreichs, Belgiens, Griechenlands und der Türkei sind angegeben. Außerdem reden 15 Seiten von musikalischen Verbänden und Stiftungen.

Meyers Kleines Konversations-Lexikon. Siebente gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 135 200 Artikel und Nachweise auf 6092 Seiten Text mit 639 Illustrationstafeln (darunter 86 Farbendrucktafeln und 147 Karten und Pläne) und 127 selbständige Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 M. (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.) Dazu wird uns geschrieben:

Soeben ist auch der sechste und letzte Band des „Kleinen Meyer" erschienen, so daß dieses Werk nunmehr vollständig vorliegt. Was die ersten Bände an stofflicher und illustrativer Fülle gebracht haben, wird, scheint uns, durch diesen neuesten Band noch übertrumpft. Finis coronat opus! Jedes nur erdenkliche Thema innerhalb der Stichworte „Schönberg" und „Zywiec" hat hier wiederum eine gleich erschöpfende, leicht faßliche, gediegene und anschauliche Behandlung erfahren. Ohne uns dem Vorwurf der Alltäglichkeit auszusetzen, können wir getrost vom „Wetter" reden, über das wir einen gediegenen kleinen Aufsatz finden — in puncto der Vorhersage ist aber auch der „Kleine Meyer" mit Recht skeptisch —, doch mit Hilfe des „Thermometers" und einem Blick auf die „Temperatur" hat man die Wahl, nach Reaumur, Celsius oder Fahrenheit zu schwitzen, um dann durch die herrliche „Wolkentafel" eine erfreuliche Ablenkung zu erfahren. Genug vom Wetter! Sehr wichtig scheint uns daneben die „Verdauung" und der „Stoffwechsel", hier wirklich zwei wahrhaft belehrende und belebende Artikel, die Hand in Hand mit den in der „Zimmergymnastik" und im „Wintersport" gespendeten Ratschlägen den Körper gesunden und für Aufnahme Herz und Geist erfreuender Lektüre bereit werden lassen. Was bedeutet die „Welt"? Wie entsteht die „Sprache"? Was hält man vom „Spiritismus"? Wie fügt sich der „Steinverband" zum Häuserbau? Wie vertilgt man „Unkraut"? Was sind „Schutzeinrichtungen" der Tiere? Wie führte man früher und wie heute den „Seekrieg"? Solche und tausend andere Fragen finden hier prompteste Beantwortung. Aber auch gleich greifbare Veranschaulichung wird hier geboten durch gediegenste Abbildungen in Bunt und Schwarz; und eine Menge von Textbeilagen belehrt im Zusammenhang über „Unfallhilfe", „Zinsberechnung", „Telegrammgebühren", „Steuern" und „Zölle" und alle Arten von Statistik. Bleibt nach dieser beliebigen Auswahl nur zu erwähnen, daß auch noch 92 Seiten uns das Allermodernste in Geographie, Geschichte, Technik, biographischen Daten usw. bis auf den heutigen Tag als „Nachträge" zum Gesamtwerk bieten, so ist in dem neuen „Kleinen Meyer" wirklich das Werk erstanden, das allen nottut. In einem Umfang von 6092 Seiten mit 639 Beilagen und Karten und außerdem noch 127 besondern Textbeilagen zeigt es bei mustergültiger Bearbeitung und einem Preise von 12 M für den Band eine Wohlfeilheit, wie sie bisher für ein derartig angelegtes Unternehmen nicht erreicht wurde.

Briefkasten.

Herrn P. in St. Das Fest des Evangel. Kirchengesangvereins findet am 12. Oktober in Dessau statt.

Herrn K. in St. Über die Hauptversammlung des Chorverbandes ist nichts Näheres bestimmt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gondoliera.

Ignaz Brüll, Op. 94 № 1.

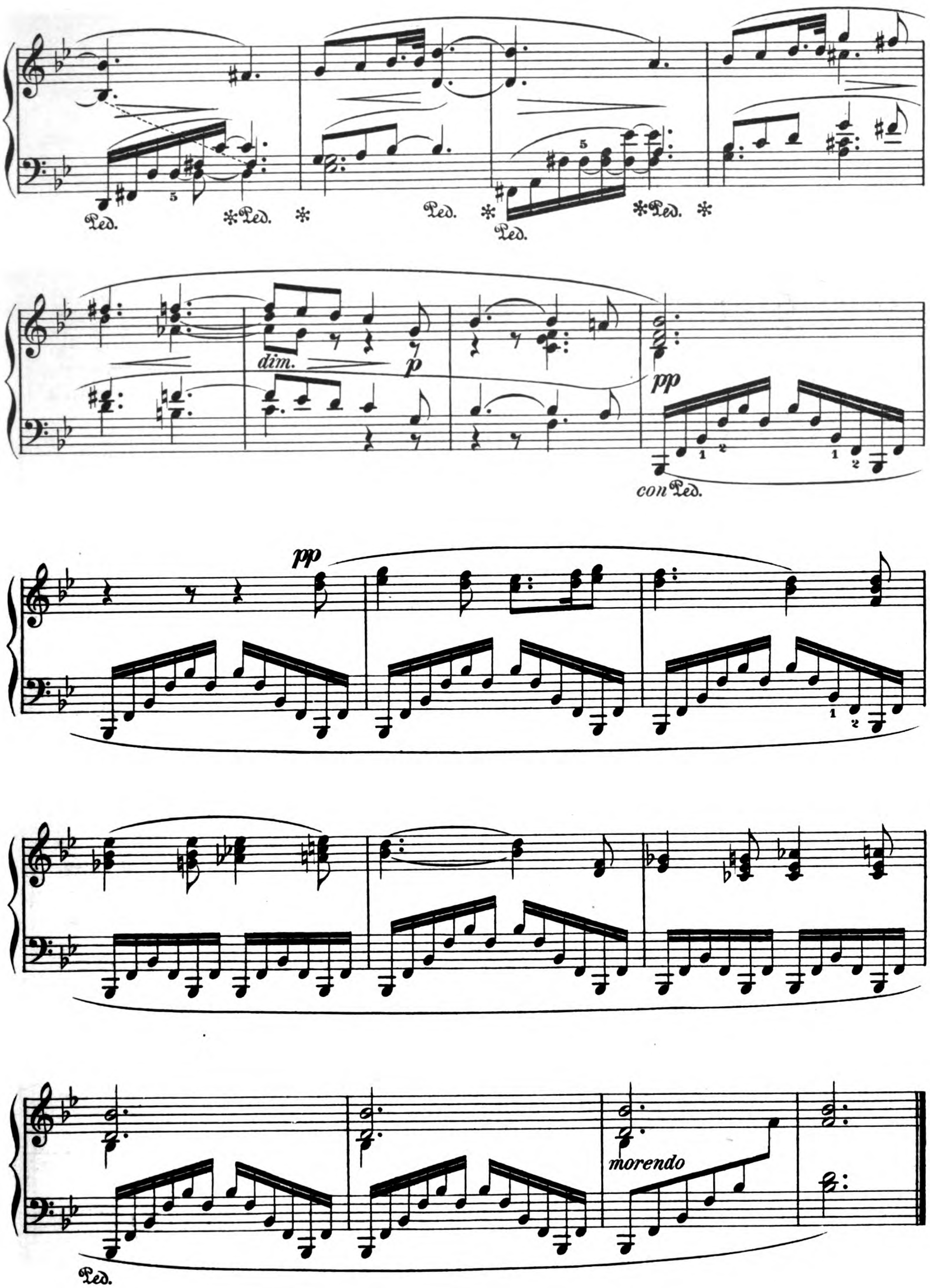
Moderato.




pp
con Ped.
poco cresc.
dim.
pp


cresc.
dim.
p
tr
cresc. poco a poco
Ped.
Ped. sim.
f


dimin.
pp
f
✻ con Ped.
p
f
p
f
p
f
p
f
p
mf


Ped.
✻Ped.
✻
Ped.
✻
Ped.
✻Ped.
✻
dim.
p
pp
con Ped.
pp
Ped.
morendo

Sehnsucht.

Geistliches Lied.

C. M. v. Weber.
Herausgegeben und bearbeitet
von Prof. Otto Schmid-Dresden.



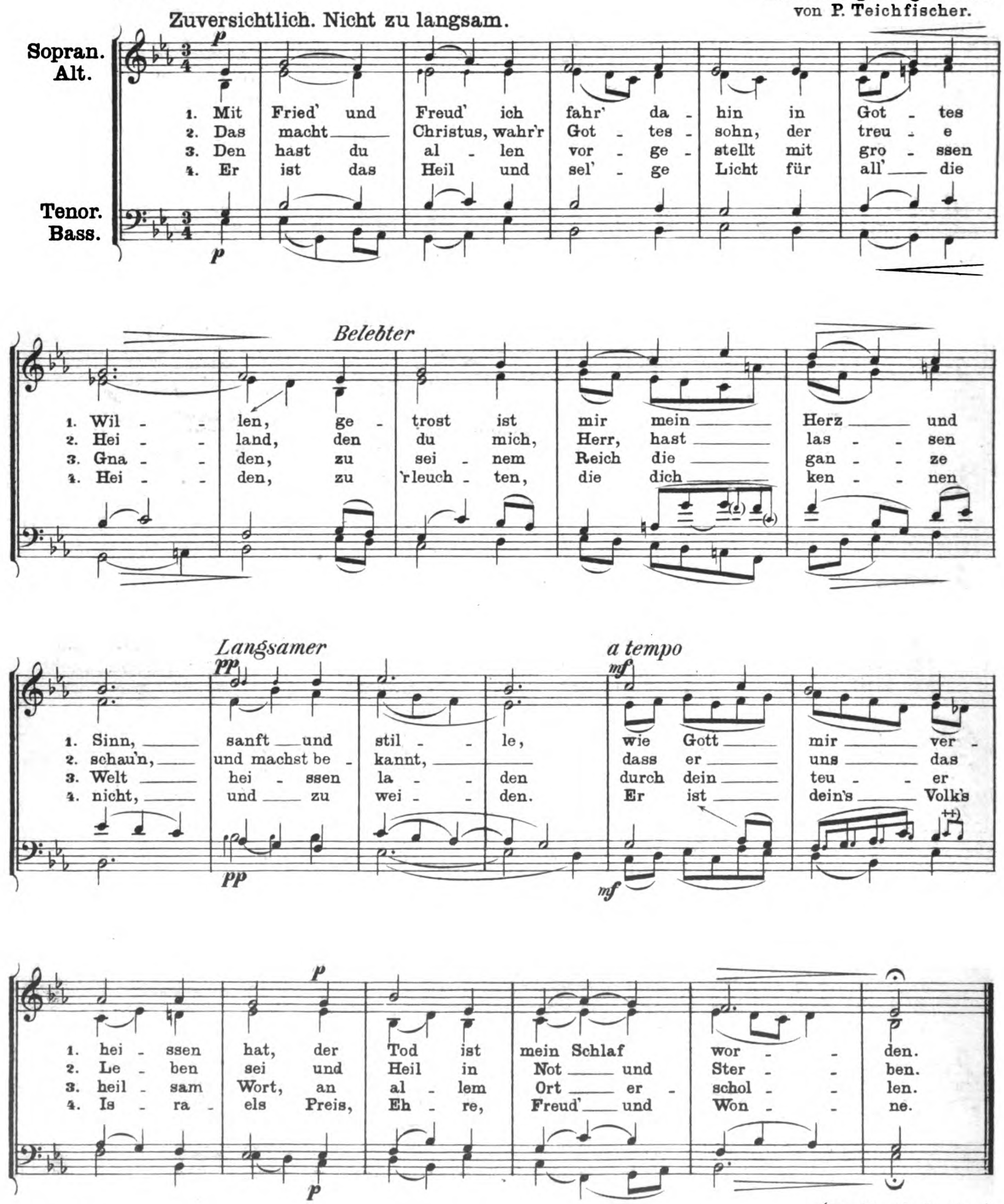

1. dass ich ihn ge - kannt. Ich hät - te nim - mer ihn ver -
2. freund - lich un - srer Acht. Er schaut uns an, ein se - lig
3. nicht des Trau - mes Bild. Wir wer - den leicht - lich ihn er -
1. las - sen, wär ihm ge - folgt auf al - len Stra - ssen; o
2. Be - ben durch - zit - tert uns, ein neu - es Le - ben - und
3. ken - nen und nim - mer - dar von ihm uns tren - nen. O
1. du ge - be - ne - dei - te Zeit, wie bist du
2. ach! der Him - mels - traum zer - stäubt, die Sehn - sucht
3. Hoff - nung auf dies sel' - ge Glück schon hier ver -
1. fern, wie bist du weit.
2. nach dem Hei - land bleibt.
3. klärst du mei - nen Blick.

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

(Toten-+) oder Epiphaniasfest.)

(Evtl. in E zu singen.)

Melodie von G. Pleitner,
Bearbeitung für gem. Chor
von P. Teichfischer.



(Dr. Martin Luther.)

+) Str. 1 u. 2!
++) Ossia die kleinen Noten!

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Vorfrühling in der Heide. *)

Allegro energico.

Walter Niemann.



*) Nº 1 der „Fünf Heidebilder“ von W. Niemann, Op. 13. 2.13.


ff e con passione
sfz
sfz
ff
Molto meno mosso e tranquillo
p molto espress.


l. H.
r. H.
p
sempre molto cant.
ritard.
un
poco
mosso
poco
im tempo
pp
una corda
8
rit.
poco
a
poco
p
di - mi - nuen - do
Tempo primo
energico
ppp
f
3


sfz
sfz
poco
a
poco
Ped.
stretto
cres
Ped.
cen
do
ff
1
sffz
Ped.
Ped.
Ped.

Dem Dichter zu eigen.

Mit dem Messerlein.+)

(Leo Heller.)

James Rothstein, Op. 95 Nº 2.
(Dezember 1907.)

Gemässigtes Ländler-Tempo.



+) Nº 2 der „Neuen Volkslieder" von James Rothstein.


sein, soll das dei - ne sein, kehr' ich
Weh, kei - nes Som - mers Freud, kei - nes
lein, a - ber Mäg - de - lein sind wie
wie - der, kehr' ich wie - der will ich es
Win - ters Weh, kei - nes Som - mers Freud kann mir's
Son - nen - schein, heu - te sind sie treu, treu - los
fin - den.
rau - ben.
mor - gen.
con sentimento e grazia
mp
il Basso poco marc.
p

Reich geschmückt, wandelt sie.*)

Loblied auf die Zeiten der höchsten Gesetzmässigkeit unter Briens Verwaltung.

R. Heuler, Op. 21.



*) No 1 aus „Fünf irische Nationalgesänge" herausgegeben von Raimund Heuler.

Advent.

Dein König kommt in niedern Hüllen.

J. G. Herzog.



(Fr. Rückert, † 1866.)

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Weihnachtspoesie.

Ig. Hajek.




f
p
p
f
p


f
1
4
f
1
4



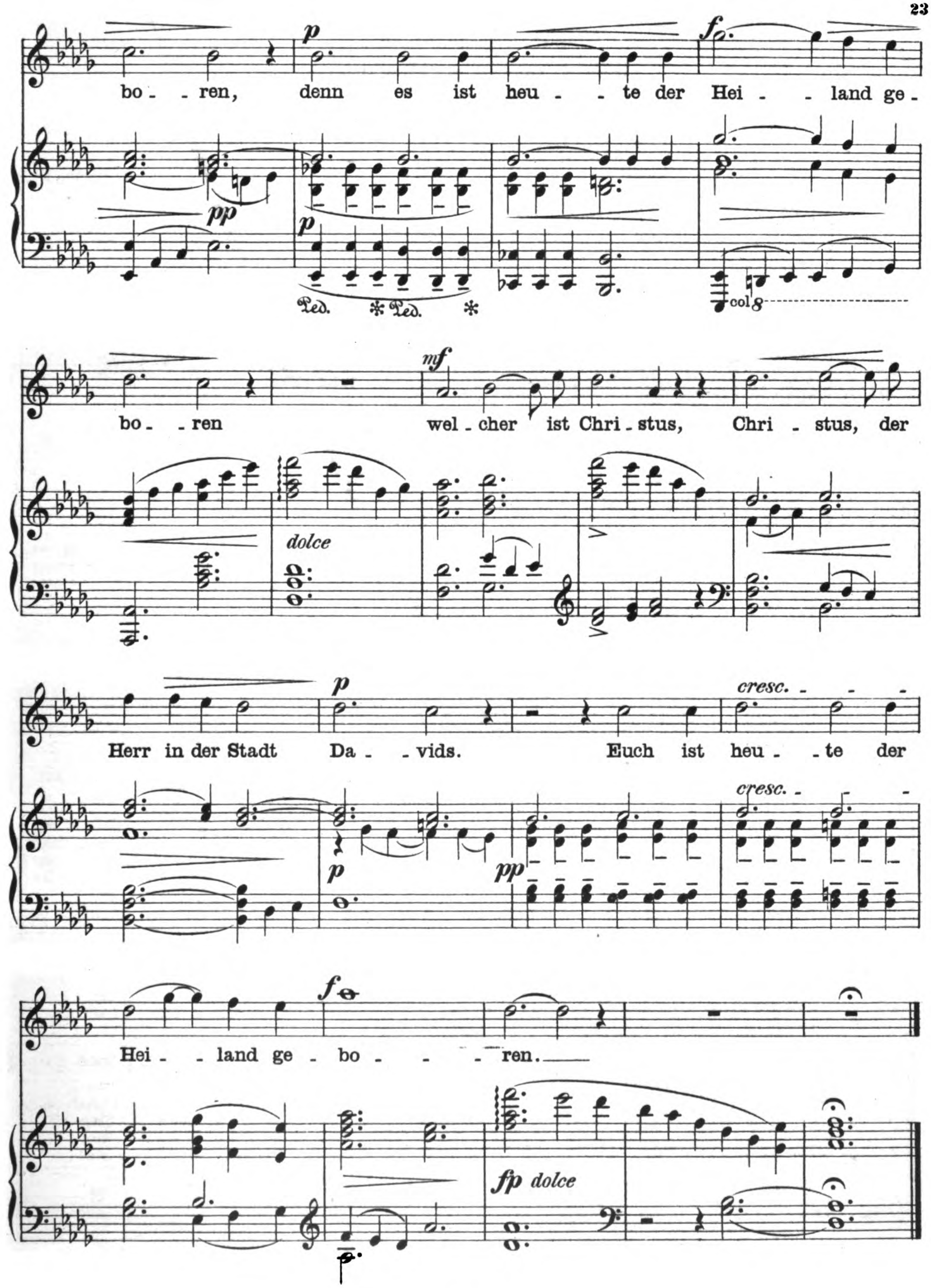

pp
pp
pp
tr

Weihnachts - Gesang

Frau Pastor Wenzel in Buchholz zugeeignet.

Carl Reinecke.

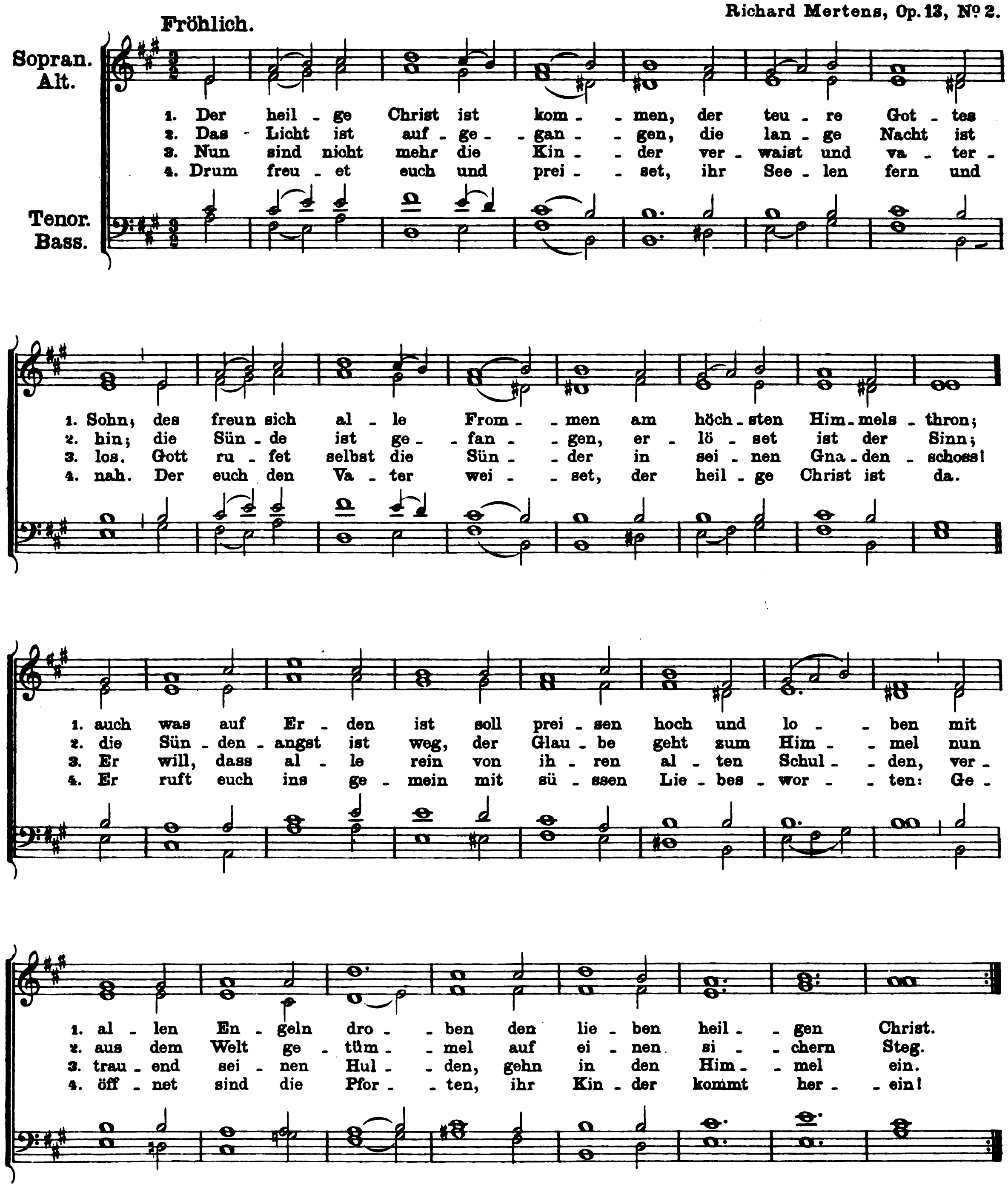



p
f
bo - ren, denn es ist heu - te der Hei - land ge -
pp
p
Ped. * Ped. *
col 8
mf
bo - ren welcher ist Chri - stus, Chri - stus, der
dolce
p
cresc.
Herr in der Stadt Da - vids. Euch ist heu - te der
pp
f
Hei - land ge - bo - ren.
fp dolce

Der heilge Christ ist kommen.

(E. M. Arndt.)

Richard Mertens, Op. 13, № 2.

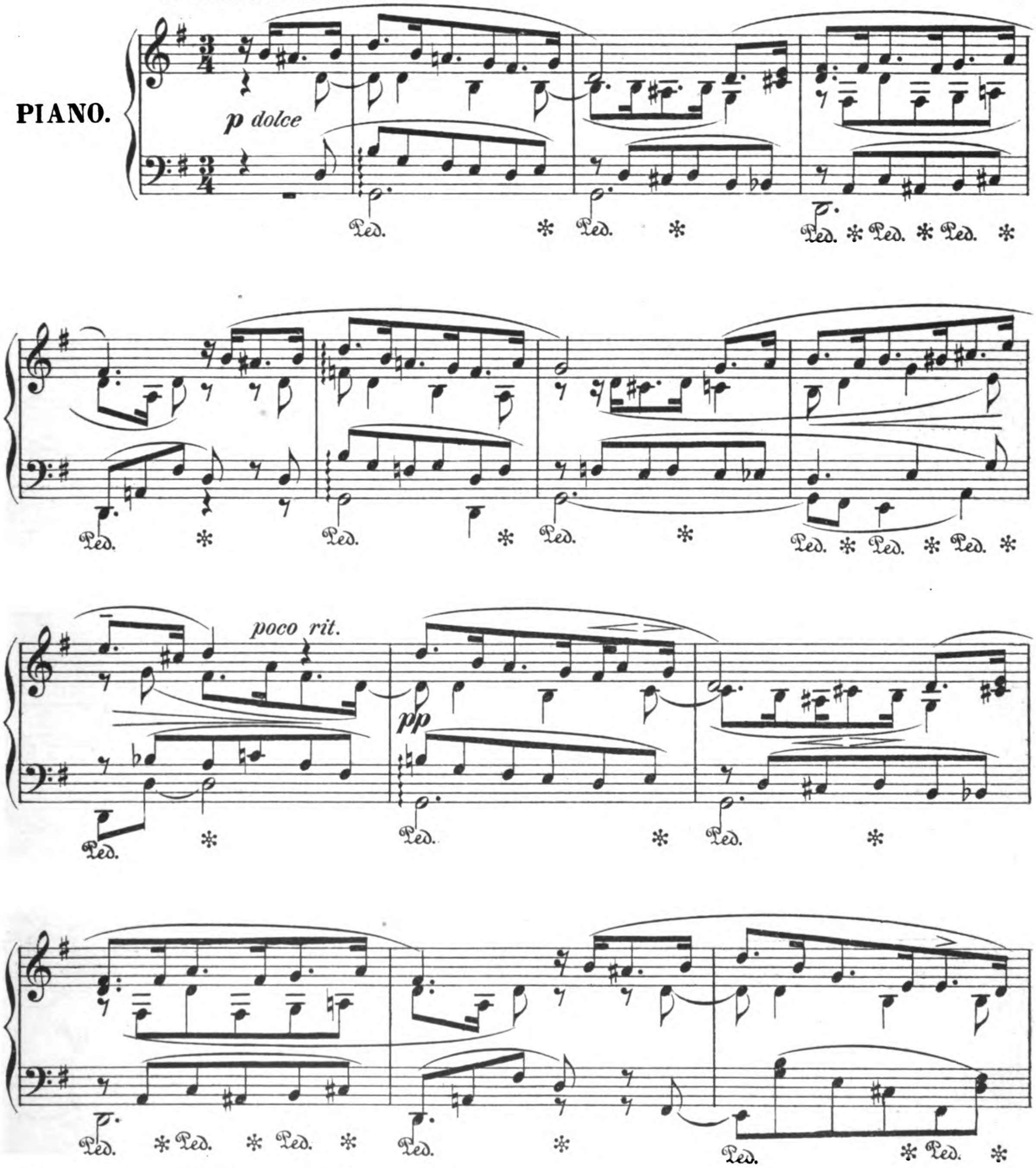


Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Ein Sommermorgen. +)

Andantino amabile.

Walter Niemann.



+) № 2 der „Fünf Heidebilder" von W. Niemann, Op. 12.


R.H.
rit.
Poco mosso.
espressivo
energico
mf
rinforz.
f
rit.
sempre espress.
p
mf
Ped.


poco stretto
cresc.
Ped.
sffz
Ped.
Tranquillo
pp dolcissimo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
rit.
Ped.
Tempo I.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
poco rit.


pp
Ped.
p
mf
dolcissimo
teneramente
dim.
ppp
m.s.
Adagio.

Dem Dichter zu eigen.

Schnittermädchen.*)

(Leo Heller.)

James Rothstein, Op. 95 Nº 4.

(Dezember 1907.)



*) Nº 4 der „Neuen Volkslieder" von James Rothstein.


hochgehäuft, fro - he Jauchzer schal - - - len.
marc.
f
Und du gehst im Ernte - zug stolz wie ein Prin - zess - -
quasi Tromba
mf poco marc.
lein, vor dem grauen Wei - ler - krug wie - hern hell die
poco marc.
Röss - - - - lein.
f


Etwas langsamer
Dann Prinzessin Dideldum wollen wir eins wa - - - gen,
mp
Scharf mark. Walzer-Rythmus.
mf
Scharf markierter Schnellwalzer-Rythmus (quasi Bauerntanz.)
geht die Kanne erst herum, will ich dich was fra - - - gen . . .
mp
wie oben
f
noch etwas langsamer
p zart
will ich dich was fra - gen . . .
poco rit.
dim.
p colla parte
Allegro giocoso. (Schneller als das Hauptzeitmass.)
f
ff

In der Mitternachtstunde. *)

R. Heuler.

Gedämpft und melancholisch.

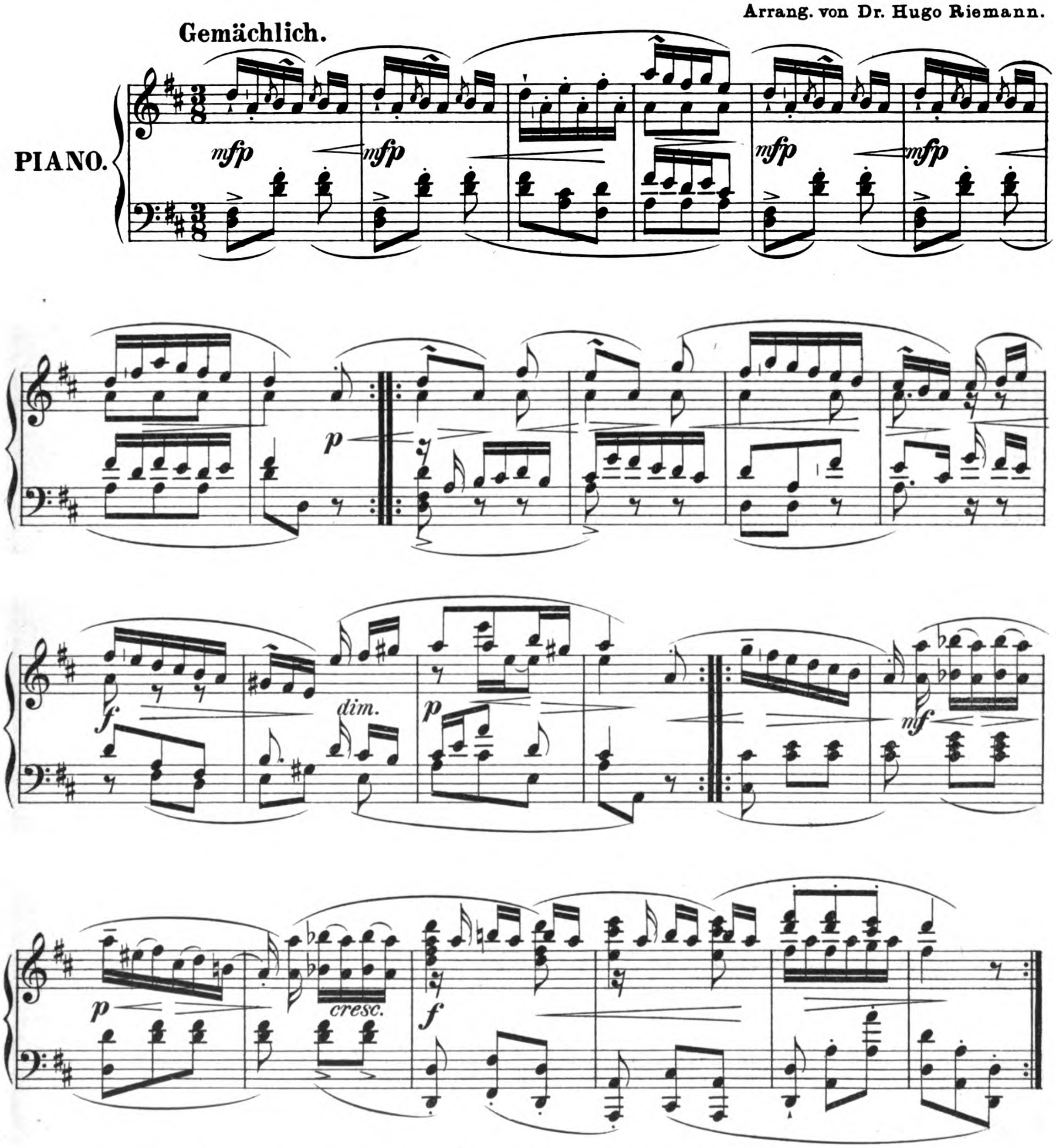


*) Nº 2 aus „Fünf irische Nationalgesänge“ herausgegeben von Raimund Heuler, Op. 21.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Walzer +)

Ludwig v. Beethoven.
Arrang. von Dr. Hugo Riemann.



+) Aus: „Wie unsre Urgrosseltern tanzten." 11 Walzer, Menuetten und Laendrer von L. v. Beethoven.

Duett
aus einem Stabat mater.

Franz Tuma,+ 1704 - 1774.
Bearbeitet von Otto Schmid, (Dresden).



+ Auch Thuma geschrieben.


Fac me te_cum, pi_e fle_re, con_do_
Lass mich wei_nen, herz_lich wei_nen, dir ver_
pi_e fle_re, cru_ci_fi_xo,
herz_lich wei_nen, mich am Kreu_ze,
le_re, con_do_le_re, do_nec e_go
ei_nen, dir ver_ei_nen, so lang hier das Leben währt,
cru_ci_fi_xo con_do_le_re, do_nec
mich am Kreu_ze dir ver_ei_nen, so lang hier das
do_nec e_go, do_nec e_go vi_xe_ro.
so lang hier das Leben währt, so lang das Le_ben währt.
e_go, do_nec e_go, e_go vi_xe_ro.
Leben währt, so lang hier das Leben währt, das Le_ben währt.


Jux_ta cru_cem te_cum sta_ _ _ re, et me ti_bi so_ci_
Dass am Kreuz mit dir ich ste_ _ _ he, dass ich tei_le dort dein
Jux_ta cru_cem te_cum sta_ _ re,
Dass am Kreuz mit dir ich ste_ _ he,


a - re, et me ti - bi so - ci - a - re, in planc - tu
We - he, dass ich tei - le dort dein We - he, dass ich tei - le
et me ti - bi so - ci - a - re, in
dass ich tei - le dort dein We - he, dass ich
in planc - tu, in planc - tu de - si - de - ro.
dort dein We - he, dein We - he ist es, was mein Herz be - gehrt.
planc - tu in planc - tu de - si - de - ro.
tei - le dein We - he ist es, was mein Herz be - gehrt.


Mi-hi jam non sis a-ma-ra,
Lass mit dir mich deinem Soh-ne
Vir-go vir-gi-num prae-cla-ra, fac me
Jungfrau, al-ler Jungfraun Kro-ne, mit-leids-
fac me te-cum plan-ge-re,
mit-leids-vol-le Kla-gen weihn,
te-cum te-cum plan-ge-re, fac ut por-tem Chri-sti
vol-le, mit-leids-vol-le Kla-gen weihn, sei-nen Tod mit ihm mich
pas-si-o-nis fac con-sor-tem et pla-gas, et
sei-nen Tod mit ihm mich tra-gen, seiner Wun-den, sei-ner
mor-tem, pas-si-o-nis fac con-sor-tem, et pla-gas, et
tra-gen, sei-ner Wun-den, sei-ner Kla-gen, sei-ner Wun-den, sei-ner


rit.
pla - gas re - co - le - re.
Kla - gen ein - ge - denk und teil - haft sein.
rit.
pla - gas re - co - le - re.
Kla - gen ein - ge - denk und teil - haft sein.
a tempo
rit.
tr
tr

Halleluja = Spruch.

Ernst Rabich.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Walzer
von Ludwig van Beethoven.

Arrang. von Dr. Hugo Riemann.+)

Mässig bewegt.



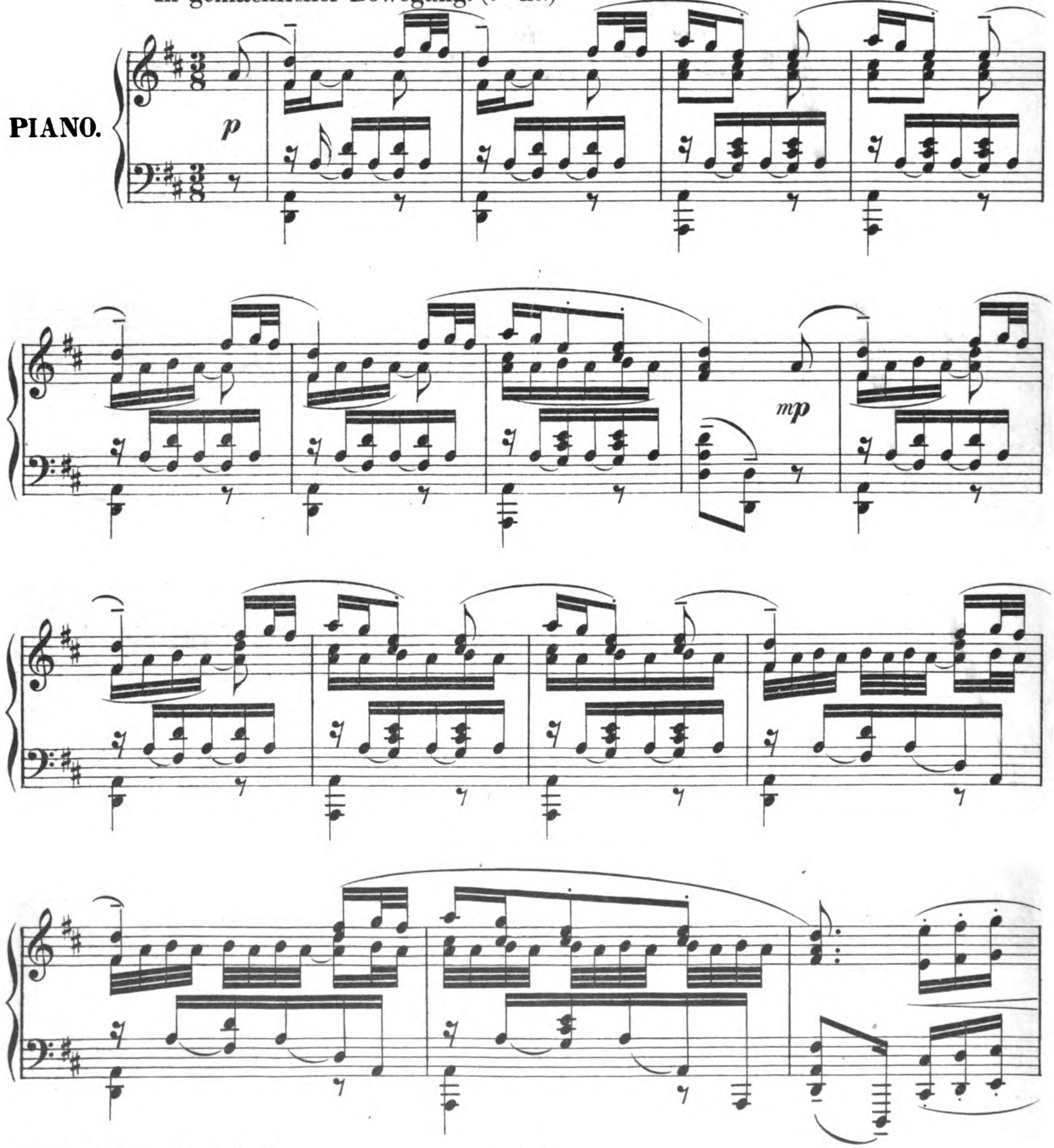
+) Nº 11 aus: „Wie unsre Urgrosseltern tanzten."

Walzer

von Ludwig van Beethoven *)

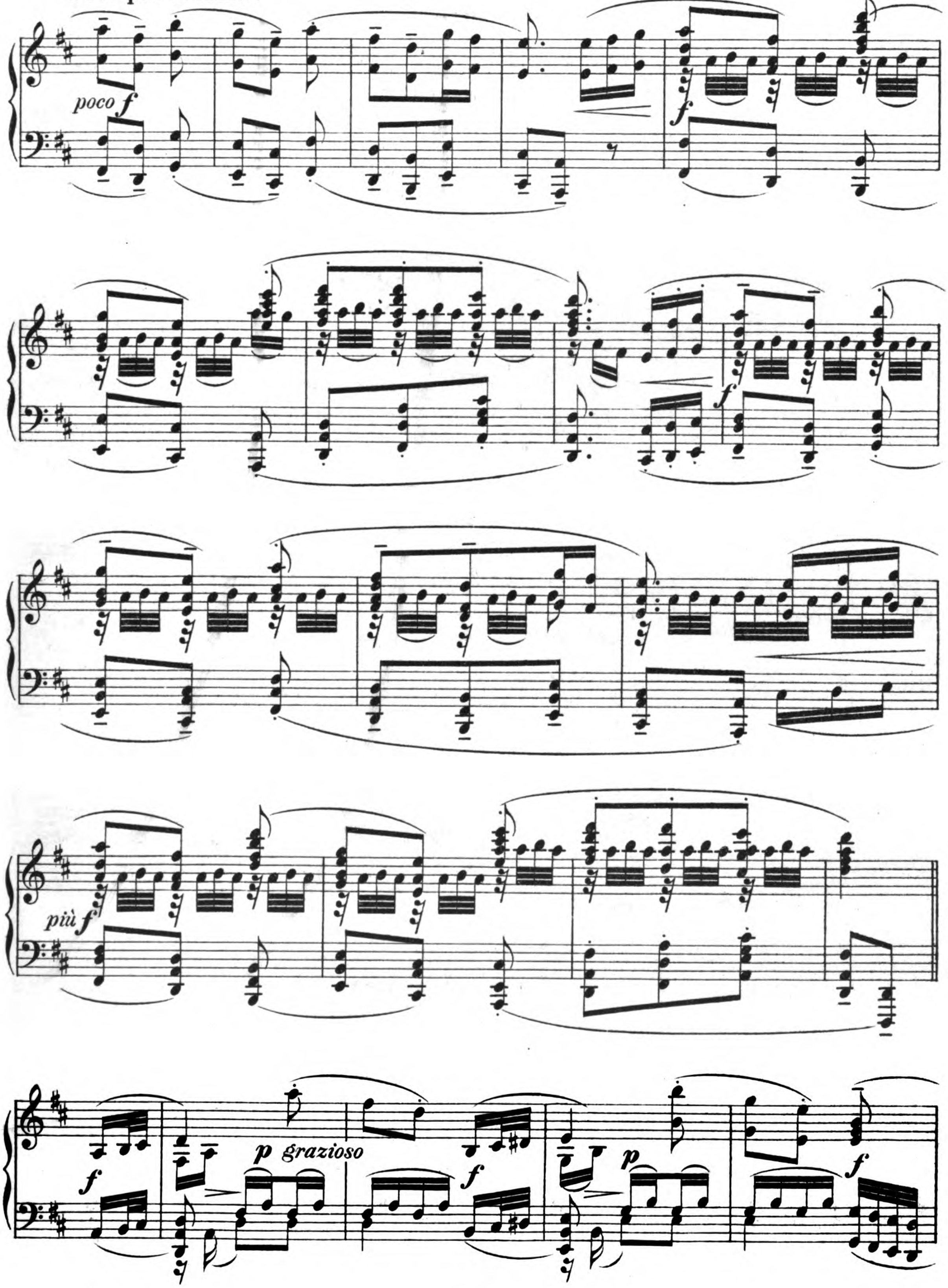
Für den Konzert-Vortrag frei bearbeitet
von James Rothstein. (Dez. 1908.)

In gemächlicher Bewegung. (♪= 112.)



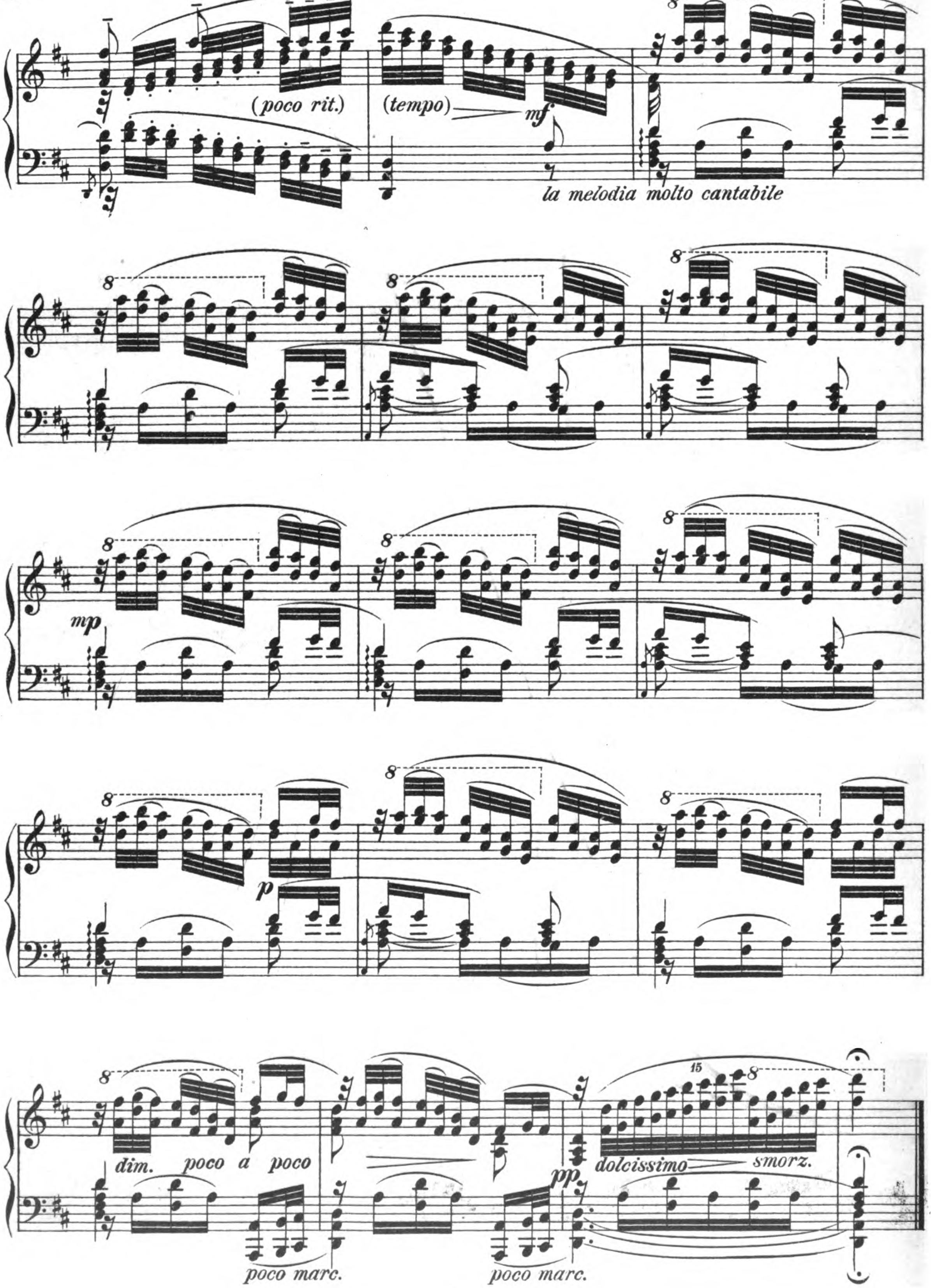
*) Nº 11 der Tänze für Orchester.

Poco più animato.




la melodia molto cantabile


poco agitato
8
f
più f
ff
mp
fz
5


(poco rit.)
(tempo)
mf
la melodia molto cantabile
mp
p
dim. poco a poco
dolcissimo
smorz.
pp
poco marc.
poco marc.

Sehnsucht.

(O. J. Bierbaum.)



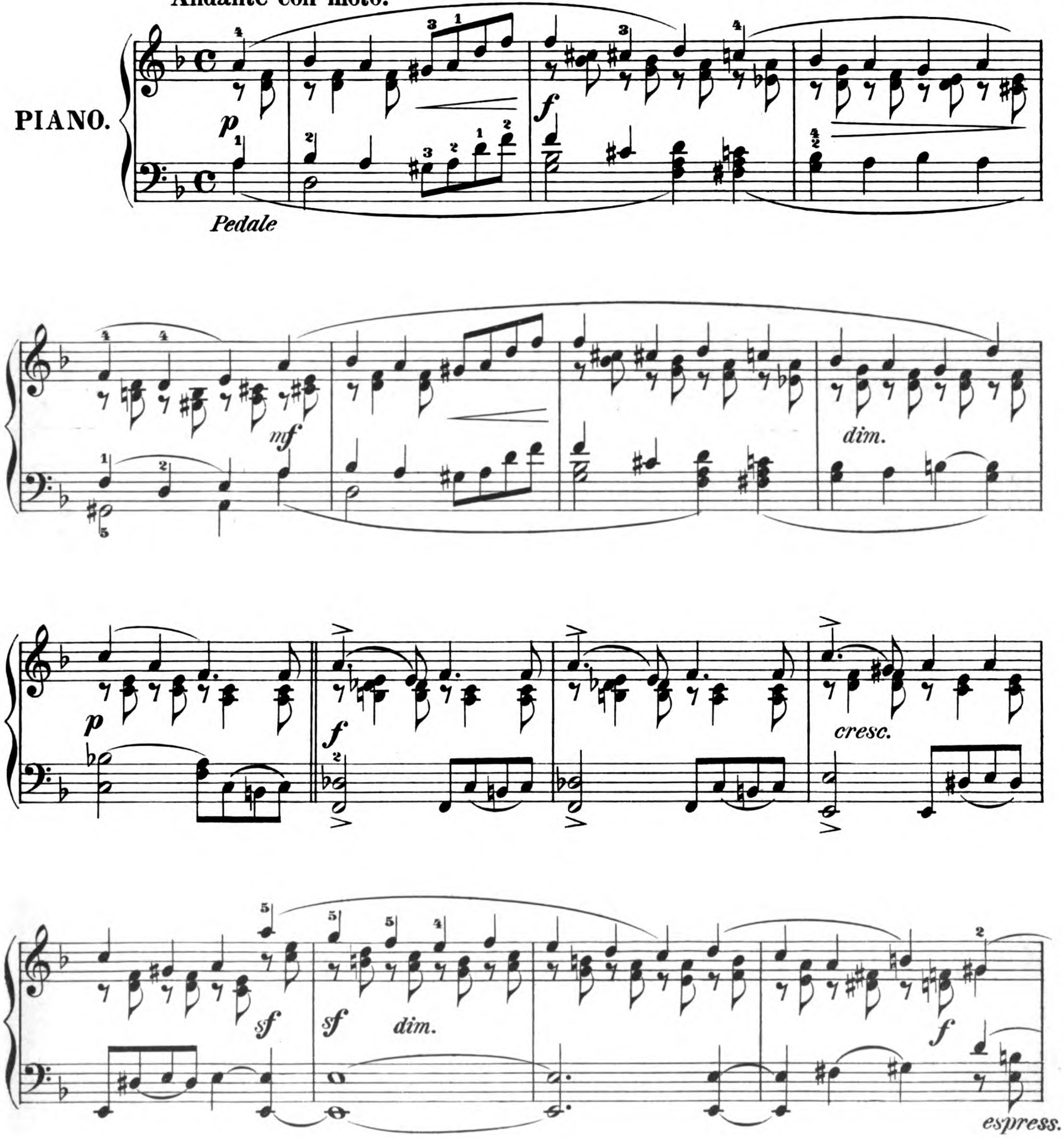

Sei - - de, ich hab' mein Haar mit Rosen be - kränzt, ich warte im mondweissen
8
Klei - de.
Erstes Tempo
Komme doch, komme doch, nimm mich mit Dir –
breit
Herzensprinz, lass' mich nicht war - ten – kommst Du nicht, kommst Du nicht, sterbe ich
weich
I. Tempo
hier. – Der Mond steht ü - ber dem Gar - ten.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Kleine Romanze.

Gustav Lazarus, Op. 121 № 1.

Andante con moto.




tranquillo
pp
riten.
a tempo
p
f
cresc.
ff
dim.
cresc.
ff

Frühlingssehnsucht.

(Gabriele von Rochow.)

Gustav Lazarus, Op. 94 Nº 3.




p
cresc.
Frühling, was säumst du noch? lass dich er - bit - ten doch: nach dei - nem
p
cresc.
f
p tranquillo
Vo - gel - sang ist mir das Herz so bang, kom - me doch ü - ber Nacht
p
cresc.
f
ten.
rit.
a tempo
mit dei - ner Zau - berpracht, Frühling, o komm, Frühling, o komm!
f
f
dim.
rit.

Muttertreue.

(R. Volker.)

F. Max Anton.

Ruhig.




leidenschaftlich
Die Li-lien, sie wel-ken im Gar-ten drauss! Die Ster-ne am
rit.
Him-mel, sie lö-schen aus!"
ff
sf
Die Mutter: ruhig
„Und
wel-ken die Li-lien im Gar-ten drauss', und lö-schen am Him-mel die
Ster-ne aus, und weh-te die Treu' ü-bern Berg der Wind: lass


wehn!
ver - wehn!
sehr ausdrucksvoll
Du bleibst mein Kind!“
mf
sehr zart
p
l.H.
Ped.
*

Der Mai im Glanz scheint jugendlich. +)

R. Heuler, Op. 21, II.



+) Nº 2 aus „Fünf irische Nationalgesänge“ herausgegeben von Raimund Heuler.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Geburtstagsgruss.

G. Lazarus.




burts - tag ist heut! Kommt ihr lie - ben Leu - te, wünscht ihm vie - les
Glück, Se - gen soll ihm brin - gen ein gü - tig Ge - schick!
La la la la la la la la la!

Trio-Sonate.

Giuseppe Tartini.
Herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.



+) Aus der VI. Triosonate von Giuseppe Tartini Op. 3.


mf
più f
più f
f
f
non
dim.
sf
f non dim.
f
f
f
mf
mf
dim.
p
dim. p
cresc. molto
cresc. molto
f
mf
f
mf


pf
f
dim. p
mf
f
cresc. più f
più f
sf
non dim.
allargando


Andante.
cresc.
mf
f
mp
cresc.
mf
pf
f
poco allargando
dim.
mf
cresc.
sf
poco allarg.
dim.
mf
cresc.
sf
kurz
tr
a t.
f
sf
allarg.
rit.
mf
pf
rit. andante
sf.
kurz
a t.
f
sf
allarg.
mf
rit.
pf

Gen Himmel aufgefahren ist.

Melodie von Barth. Gesius,
Bearb. nach Mich. Prätorius von E. Rabich.

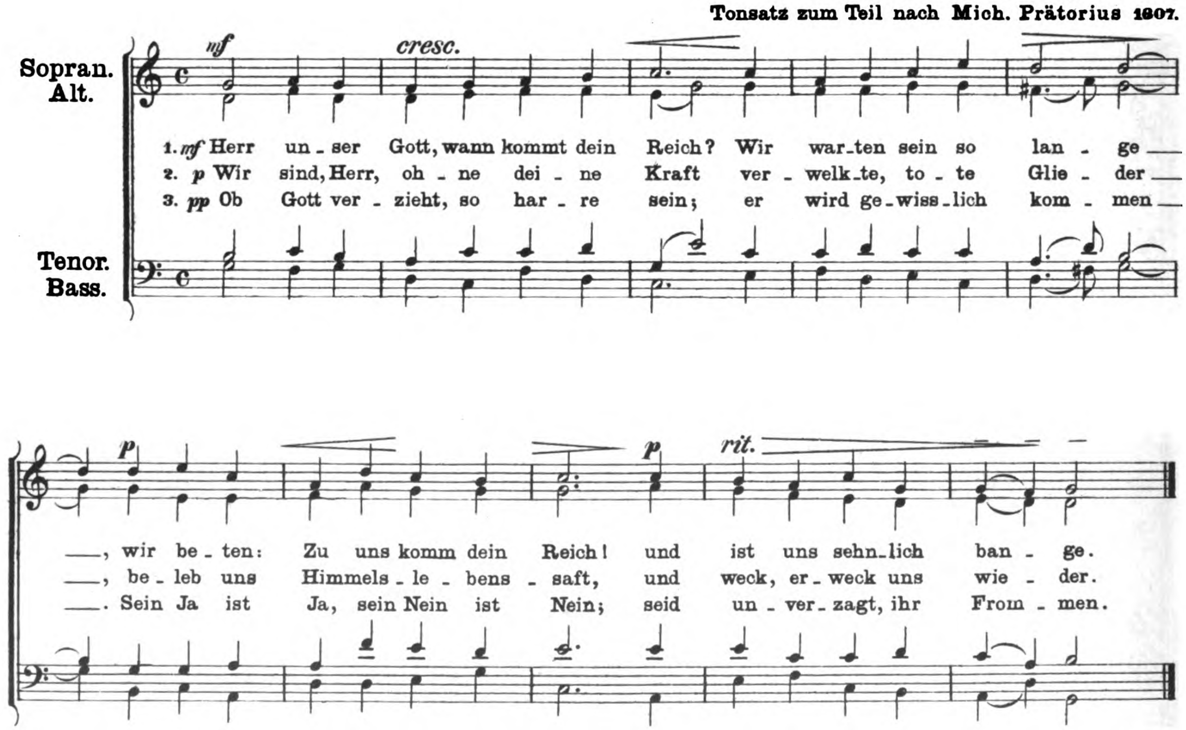




Nach einem lateinischen Text aus dem 11. Jahrh. verdeutscht im 16. Jahrhundert.

Pfingsten.

Melodie vorreformatorisch.
Tonsatz zum Teil nach Mich. Prätorius 1607.



Joh. Gottfr. Herder.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Tanzbagatellen.

WALZER.

Richard Kursch, Op. 14.

In ruhiger Bewegung.




f
p
f
p
dim.
molto rit.
Tempo I.
p dolce
espress.
p poco rit.
sempre dim. e piu tranquillo
8

MAZURKA.


Lebhaft u. frisch.
mf
poco rit.
a tempo
cresc.
6
fz
1.
2.
p
mf
p dolce
fz
1.
2.
mf
sempre cresc.
e
rit.
6
ff vivace

Frl. Gertrud Kubel gewidmed.

Enttäuschung.

(Karl Siebel.)

Fritz Lubrich jun.




sehr schwer
Ring_lein von Gold, so den Fin_ger schmückt, wie'n Mühlstein schwer auf die
pp
See - - le drückt.
f
Nach und nach leidenschaftlicher
mf
Dass nach pran - - gendem
sempre cresc.
Tag so stür_misch die Nacht, so krank das Herz! Hätt's
f
ff
pp
Sehr ge-
halten
nie ge_dacht!
Adagio
p
pp

O, des hehren Anblicks! [+)]

R. Heuler, Op. 21 IV.



+) No 4 aus: „Fünf irische Nationalgesänge“ herausgegeben von Raimund Heuler.


string.
rit
a tempo
pp
dann denk' ich: Schwebend nie - der, Ad - ler sind's be - schat - ten eu - re Häup - ter.
O, des heh - ren An - blicks, wenn das Mor - gen - licht be - strah - let die
rit.
a tempo
ff
Reih'n, ver - sehn mit Helm und Speer und flat - tern - den Fe - der - bü - schen. Nicht
mf
Kraft gibt Helm noch Helm - zier; denn frag' nur je - ne Herr - scher, ob ih - re Schar uns
beu - gen kann und Her - zen wie die un - sern. Lass Prunk für eit - le


Skla - ven, mit Frei - heit schmücke Män - ner. Sie trot - zen stets der Skla - ven Pracht, die
trot - zen der
trot - zen der
nur im Stau - be krie - chen.
Das Schwert durch - drin - ge Hel - - me und
Das Schwert durch - drin - ge
Wäl - le mö - gen stür - zen! Das Herz al - lein gilt Stahl und Stein, es
Hel - me und Wäl - le mö - gen stür - zen! Das Herz al - lein,
macht uns frei für im - mer. O, des heh - ren An - blicks, wenn das Mor - genlicht be -
strah - let die Reih'n ver - seh'n mit Helm und Speer, sie, der Frei - heit tapf - re Kämp - fer.
rit.
a tempo
un poco rit.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

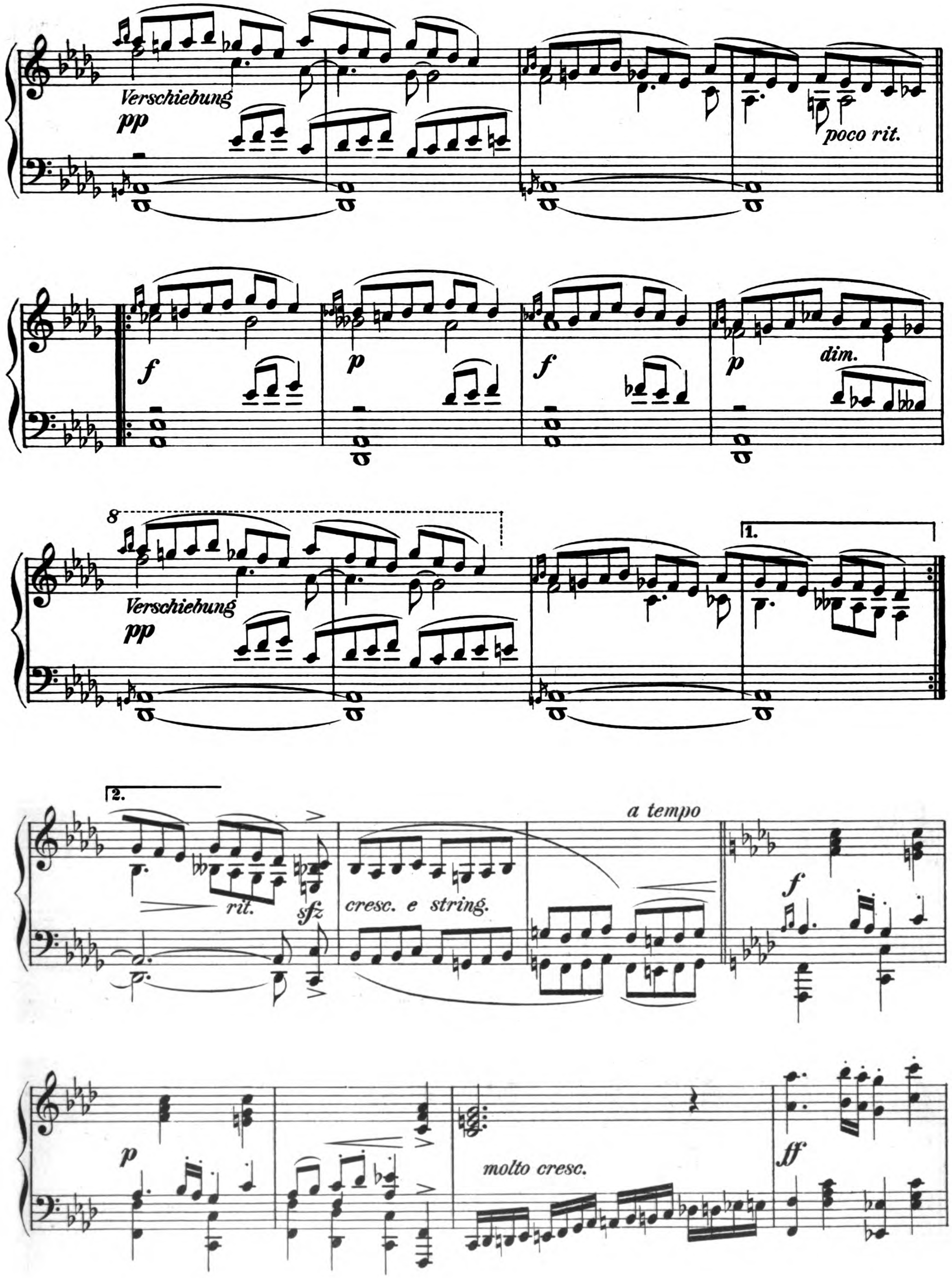
Gavotte slave.

Richard Kursch, Op. 3 № 2.



10.13.


p
f marcato
p
sempre
cresc.
8
ff
string.
l. H.
f
p
molto cresc.
ff
pesante
Musette.
p tranquillo
dim.
Mit Pedal


Verschiebung
pp
poco rit.
f
p
f
p
dim.
8
Verschiebung
pp
1.
2.
rit.
sfz
cresc. e string.
a tempo
f
p
molto cresc.
ff


p
f marcato
sempre
cresc.
8
ff string.
f
p
molto cresc.
ff
sfz

Trio - Sonate.

Giuseppe Tartini.
Herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.



+) Aus der IV. Triosonate von Giuseppe Tartini Op. 3.


a t.
poco rituente
a t.


at.
mf
poco rituente
p
mp
pp
f
poco rituente
mf
p
mp
pp
f at.
f
pf
ff sempre
tr
piu f
ff sempre
sforzato
sempre
allargando
sforzato
sempre
allargando

Erin. *)

R. Heuler, Op. 21 V.

Andante.



*) № 5 aus „Fünf irische Nationalgesänge“ herausgegeben von Raimund Heuler.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

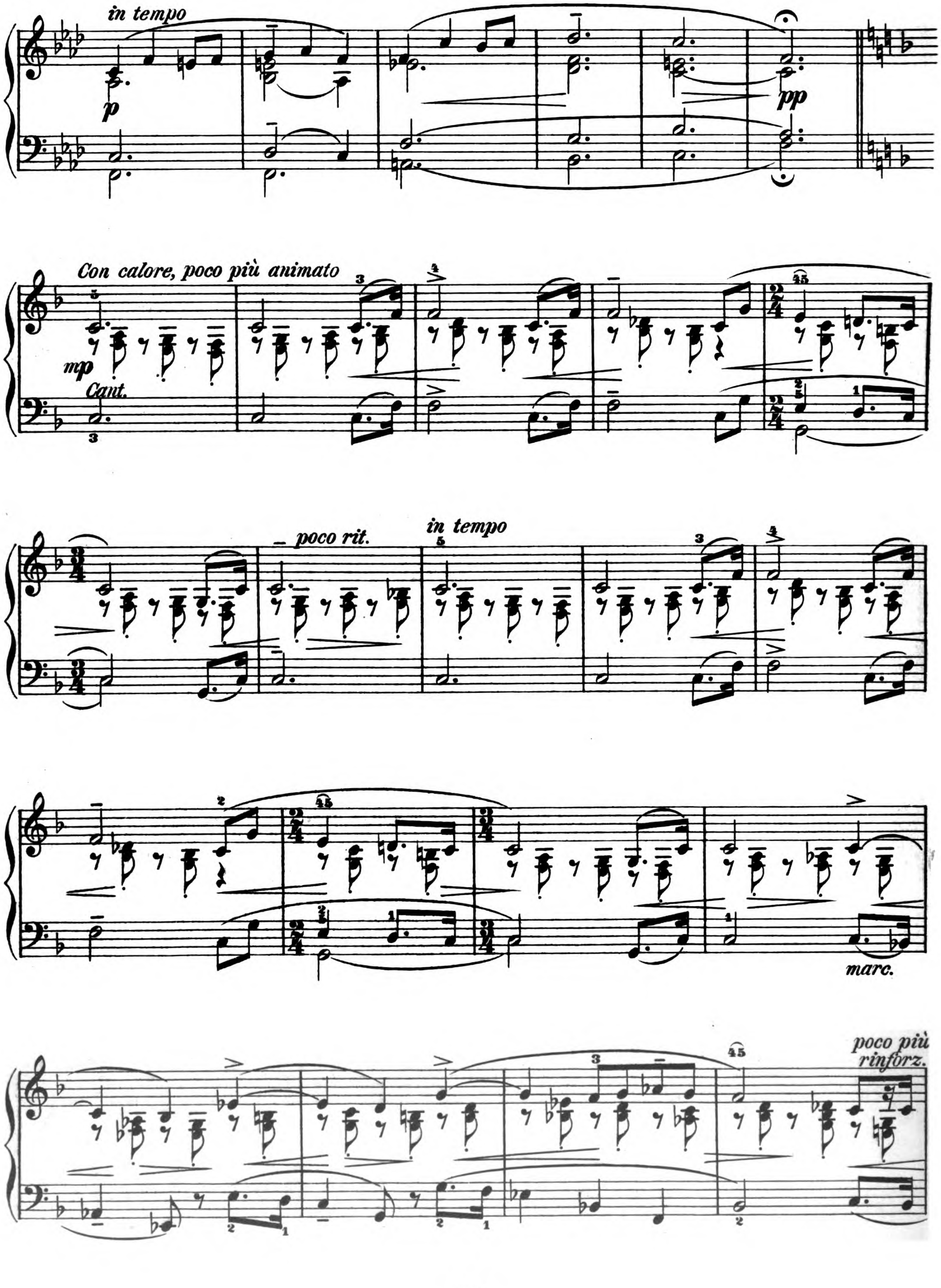
Am Kamin.+)

Kleine Ballade.

Allegretto molto tranquillo, quasi Andantino. Walter Niemann.



+) Nº 4 der „Fünf Heidebilder" von W. Niemann, Op. 12.


in tempo
p
pp
Con calore, poco più animato
mp
Cant.
poco rit.
in tempo
marc.
poco più
rinforz.


espress.
rinforz.
espr.
doloe
cant.
rinforz.
rit.
Sostenuto
espress.
Tempo I.
Im erzählenden Ton.


rit.
rinforz.
mf
mp
rinforz.
mf
poco rit.
Tempo I, ma più sostenuto
p
rit.
Poco a poco piu sostenuto e largamente
molto espress.
mp
pp
ppp
espr.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

Märchenaugen.

(Asta von Wegerer).

Friedrich Schuchardt.




ich dich zu mir ziehn, und an mei - nem war - men Her - zen sollst du
cresc.
cresc.
stil - le wei - ter blühn, und an mei - nem war - men
espress.
mf
Her - zen sollst du stil - le wei - ter blühn.
dim.
rit.
a tempo
dolce
p

Choralvorspiel

zu: Nun danket alle Gott.

A. Hänlein.



*) Verstärkt.

Am Grabe.

(Auch zum Totenfestgottesdienst).

Melodie aus dem 4. Jahrhundert,
gesetzt von Melchior Vulpius (1604).



Worte anklingend an den Originaltext „Jam moesta quiesce querela" von Aurelius Prudentius († 405).

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Immer mehr! *)

Gottlob Wiedebein, (1779 - 1854.)
Herausgegeben von Otto Schmid - Dresden.



*) Ein Lieblingslied Robert Schumanns.


Da ich sie nun ge - se - hen, möcht' ich sie wieder se - hen noch vie - le
Da ich es nun ge - drü - cket, möcht' ich es wieder drü - cken noch hundert -
Da ich sie nun ge - küs - set, möcht' ich sie wieder küs - sen noch Mi - li -
sf
p
tau - - send Mal, noch vie - le tau - send, tau - send Mal!
tau - - send Mal, noch hun - dert - tau - send, tau - send Mal!
o - - nen Mal, noch Mi - li - o - - nen Mal!
cresc.
Ich möch - te sie wohl se - hen, ach, nur ein ein - zig Mal!
Ihr Händchen möcht' ich drü - cken, ach, nur ein ein - zig Mal!
O könnt' ich sie doch küs - sen, ach, nur ein ein - zig Mal!


Da ich sie nun ge - se - hen, möcht' ich sie wieder sen - hen, noch vie_le
Da ich es nun ge - drü - cket, möcht' ich es wieder drü - cken, noch vie_le
Da ich sie nun ge - küs - set, möcht' ich sie wieder küs - sen, noch Mi_li -
tau - send, viel tau - - send Mal, noch vie_le tau - send, viel
tau - send, noch hun - dert tausend Mal, noch vie_le tau - send, noch
o - nen, noch Mi - li - o - nen Mal, noch Mi_li - o - nen, noch
tau - - send Mal, noch vie_le, vie_le tau - send, tausend
hun - dert tausend Mal, noch vie_le, vie_le hun - dert tausend
Mi - li - o - nen Mal, noch vie_le Mi_li - o - - nen


Mal, noch vie_le, vie_le tau - send tausend
Mal, noch vie_le, vie_le hun - dert tausend
Mal, noch vie_le Mi_li - o - - nen
sf
Mal! Ich möch_te sie wohl se_hen, ach, nur, ach nur ein ein_zig
Mal! Ihr Händchen möcht' ich drücken, ach, nur, ach nur ein ein_zig
Mal! O könnt' ich sie doch küssen, ach, nur, ach nur ein ein_zig
dolcissimo
pp
Mal!
Mal!
Mal!
D.S.
Schluss.
più f
sf
D.S.

Kluge Else.

(A. Mo.)



Dem St. Marcus-Kirchenchor-Chemnitz und seinem
Dirigenten Herrn Kantor G. Meinel
dankbarst gewidmet.

MOTETTE:
„Hebe deine Augen auf!"
(Psalm 121.)

Reinhold Lichey, Op. 25.




kommt vom Her - ren, vom Herrn,
bewegter
cresc.
dei - ne Hil - fe kommt vom Herrn, der Him - mel und
Er - de ge - macht hat, der Him - mel und Er - de ge -
macht hat.
ruhiger
Er wird dei - nen Fuss nicht glei - ten las - sen,
er wird dei - nen Fuss nicht glei - ten las - sen,
und der dich be -
und der dich be - hü - tet, schläft nicht,
hü - - tet, der schläft nicht, und der dich be -


mf
und der dich be - hü - tet, schläft nicht, er schläft nicht, noch
f
p
hü - - tet, der schläft nicht,
schlum - mert nicht, der Hü - ter Is - ra - els, der Hü - ter Is - ra - els.
rit.
pp
Tempo I.
mf
He - be dei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, zu den Ber - gen, von
wel - chen dir Hil - fe kommt, von wel - chen dir Hil - fe
cresc.
dir Hil - fe, von
langsamer
breit
kommt, von wel - chen dir Hil - fe, dir Hil - fe kommt!
dir Hil - fe, von

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Vierzehnter Jahrgang.
1909/10.

Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Inhalt.

H. Musikbeilagen.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 1.
Ausgegeben am 1. Oktober 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

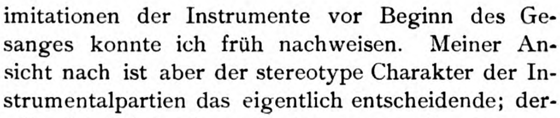
Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Liedkunst des 15. Jahrhunderts.

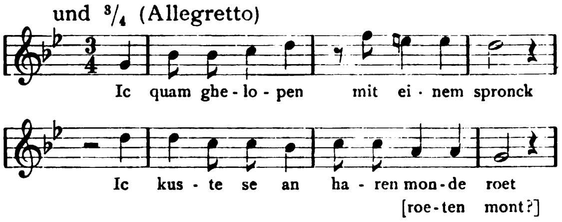
Von **Hugo Riemann** (Leipzig).

Johannes Wolfs Nachtrag zu seiner Sammelausgabe der weltlichen Lieder Heinrich Isaaks (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV. 1), den soeben Bd. XVI. 1 der österreichischen Denkmäler bringt, enthält wieder einige hochinteressante Beispiele der Liedkunst des 15. Jahrhunderts, welche so meisterlich Gesang und Instrumentenspiel ineinanderzuweben verstand. Obgleich Wolf bereits mehrmals sich selbst dahin ausgesprochen, daß für diese Literatur eine konstitutive Beteiligung der Instrumente angenommen werden muß, hat er doch wieder, den Gepflogenheiten der österreichischen Denkmäler folgend, allen Stimmen radikal Text untergelegt und nur durch Kursivdruck kenntlich gemacht, wo dieser in den Vorlagen fehlt. Wie ich über die Textunterlegung (selbst in den Handschriften) denke, habe ich bereits mehrfach ausgeführt. Meine Überzeugung, daß die Liedkomposition des 14.—15. Jahrhunderts im Prinzip syllabisch ist, wird durch die neue Publikation wieder sehr gestärkt. Die beiden ersten Nummern von Wolfs Nachtrag mögen die Gründe beibringen. Daß einzelne Imitationen noch nicht den a cappella-Stil beweisen, habe ich bereits an Kompositionen von Binchois u. a. aufgezeigt, bei denen gerade nur in den Instrumentalteilen Imitationen häufiger auftreten und mit dem Eintritt der Singstimme meist das Imitieren aufhört. Auch gelegentlichen Vorimitationen der Instrumente vor Beginn des Gesanges konnte ich früh nachweisen. Meiner Ansicht nach ist aber der stereotype Charakter der Instrumentalpartien das eigentlich entscheidende; derselbe ist bei Isaak noch fast genau wie etwa 100 Jahre früher.

Das erste der beiden Stücke, die ich hier vorführe, ein niederländisches Liedchen „T' meiskin was jonck" ist besonders interessant durch mehrmaligen Taktwechsel ganz wie in den späteren Chansons der a cappella-Periode, welche den Instrumentalkanzonen als Vorbild dienten. Freilich schrieb Isaak keinerlei Taktwechsel vor, sondern notiert glatt durch mit ₵. Dies bedeutet aber, wie nicht genug wiederholt werden kann, nichts weiter als daß mensurale Komplikationen nicht vorkommen. Da die Notierung vor 1600 den Taktstrich nicht kennt, so ist über die Taktart tatsächlich damit nichts ausgesagt; dieselbe ergibt sich vielmehr unter allen Umständen aus den Motivbildungen. Das reizende kleine Gedichtchen unterscheidet drei Personen: den Dichter (Ritter), das Mädchen und die Mutter. Der Dichter beginnt (erzählend):



und 3/4 (Allegretto)



Das Mädchen spricht:

(Andante)



und die Mutter bildet den Beschluß:

3/2 (Poco più mosso)



Das ist gewiß ein ganz reizendes abgerundetes Bildchen und weiterer Text kaum zu erwarten. Die Melodie, wie ich sie hier gebe, liegt vollständig in der Tenorstimme und zwar ohne Unterbrechungen nur mit Vorausschickung von ein paar den Einsatz vorbereitenden Noten und mit vier Takten Nachspiel.

Angenommen selbst, der vollständige vierstimmige Satz, wie er vorliegt, wäre ganz vokal (a cappella) ausgeführt worden, so würde man doch in den Kontrapunktierungen nichts anderes sehen können als eben Begleitung. Eine solche Annahme ist aber ganz und gar nicht vonnöten. Daß das Lied nicht dem durchimitierenden Stile der Schule Okeghems angehört, lehrt ein flüchtiger Blick; dasselbe steht vielmehr durchaus auf dem Boden der Kunst der Epoche Binchois-Dufay. Augenscheinlich ist allerdings der Diskant die zuerst erfundene Gegenstimme (ganz nach alter Praxis); dieselbe sieht sogar in der ersten Hälfte so aus, als wenn sie kanonisch gewesen wäre:



Die Fortsetzung gibt aber die strenge Nachahmung ganz auf:





(Nachspiel)



Tenor und Diskant repräsentieren, wie man sieht, durchaus den normalen zweistimmigen Satz der Zeit. Die als dritte hinzugekommene Stimme ist der Baß (der Satz im British Museum add. 35 087 hat nur diese drei Stimmen); Petruccis Odhecaton bringt als 4. Stimme den Alt. Daß der Baß ganz instrumental gedacht ist, wird man schwerlich in Abrede stellen; der Diskant hat aber von „Scoen lief“ ab ganz denselben Charakter. Der Alt ist offenkundig Ergänzungsstimme. Das ganze Stück ist aber von ganz ausgezeichneter Faktur und wohl der Wiederbelebung wert, weshalb ich dasselbe vollständig (nach meiner Weise umgeschrieben) gebe. Damit ein Streichquartett das ganze ausführen kann, vertauschte ich in der Mitte Tenor und Alt, weil der Alt einmal bis f heruntergeht. Ich betone aber, daß ich an dem Satze selbst nicht die geringste Änderung angebracht habe. Zugesetzt sind nur die Triller und die Vortragsbezeichnungen. Die Originalnotierung hat wie gesagt die Taktwechsel nicht. Meine Tempobezeichnungen sollen nicht wirklich unterschiedenes Tempo anzeigen, sondern stehen nur in Abhängigkeit von dem sich aus der Motivbildung ergebenden Taktwechsel. Die Versetzungszeichen sind durch die Gesichtspunkte motiviert, welche ich seinerzeit in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik ausführlich dargelegt habe („Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten“ usw.).

Meine Umschreibung verkürzt die Werte der Originalnotierung auf den vierten Teil; dadurch treten die Motive plastisch heraus und offenbaren sich die Unterschiede instrumentaler vokaler Erfindung. Ich hoffe, daß mein Streben, die wirklichen Schönheiten dieser alten Musik aufzudecken, nicht ganz erfolglos sein wird.

Kirchenmusikalisches in der Musikbibliothek des „Herzogl. Hoftheaters“ zu Dessau.

Eine Einführung von Prof. Dr. **Arthur Seidl.**

Von der Musikalien-Bibliothek eines „Hoftheaters“ pflegt man sich gemeinhin nicht gerade Kirchen-Musikalisches, eine Literatur an religiöser Tonkunst zu erwarten. Um so mehr halte ich es — mit der Oberaufsicht und Inventarisierung dieser Bibliothek in Dessau seit einiger Zeit betraut — für wissenschaftliche Pflicht, von den hier liegenden, mannigfachen Materialien weiteren Kreisen einmal Kunde zu geben und die engere Fachwelt auf die bezüglichen Schätze (oder doch Spezialitäten) in knappem Rahmen nach Kräften aufmerksam zu machen. Am 19. Oktober dieses Jahres soll hierselbst die 22. Hauptversammlung des „Deutsch-Evangelischen Kirchengesang-Vereins“ tagen. Was liegt näher, als die Festgäste zu dieser Versammlung mit einem solchen Überschau-Artikel in Dessaus Mauern gleichsam *collegialiter* zu begrüfsen; namentlich den Fachgenossen aus der unmittelbaren freundnachbarlichen Umgebung der Thüringischen Länder, die ja vielfach herbeieilen und zugleich Leser dieser „Blätter“ auch sein werden, einen anregenden Beitrag zu ihrem hiesigen Aufenthalt, zu ihren praktischen Erlebnissen und Eindrücken hier, was an uns liegt, zu liefern? In der Tat denke ich mir, dafs es näheren Interessenten der musikalischen Praxis wie Musikforschern der Historie und Theorie nicht ganz gleichgültig sein dürfte, wenn selbst nur in Umrissen, bei dieser Gelegenheit einiges über den Inhalt und die Ausdehnung jener immerhin nicht ärmlichen Sammlung erfahren zu können; ja, ich meine sogar, dafs die Herren Bibliotheks-Vorstände oder -Verwalter sich im Interesse der Musik-Pflege wie zur Förderung wissenschaftlicher Erkenntnis mehr, als das bisher geschehen, auf ähnliche Weise fruchtbar gegenseitig in die Hände arbeiten sollten, um die bezüglichen Schätze, Quellen und Beläge der praktischen Tonkunst nicht weiter vergraben sein zu lassen, sie vielmehr zur Belebung der Interessen, Studien und Nachforschungen, in gedruckten Katalogen etwa, allgemeiner mit der Zeit zugänglich zu machen. Mufs Letzteres für Dessau einer späteren Zeit und fortschreitender Arbeit noch vorbehalten bleiben, so mögen doch schon jetzt nachfolgende Hinweise so manchem unter ihnen, wie auch denen in der Ferne, wohl frommen.

Freilich, hinsichtlich der Quantität mufs die kirchenmusikalische Abteilung an Chor- und Gesangs-Literatur derjenigen der weltlichen (Bühnen- und Instrumental-) Musik in der Musikalien-Bibliothek unsres „Hoftheaters“ ganz erheblich, um 3000 Ziffern nämlich, zurückstehen. Allein das ist ja im Grunde auch nur ganz natürlich, in einem „Hoftheater“ doch gewifs ein begreifliches Verhältnis, und bedeutet überdies nur einen relativen Tatbestand. Denn ganz abgesehen davon, dafs eine Reihe von Hauptnummern — weit mehr als in den anderen Abteilungen der Bibliothek — da noch in mehrere Unterziffern zerfallen, die ebenso viel Sonderwerke und Objekte (oft ein und desselben Komponisten-Subjektes) wieder enthalten, steht auch einer runden Anzahl von 4000 dort, hier immer noch die erkleckliche Summe von ca. 1000 Nummern gegenüber, die gewifs nicht ohne weiteres an dieser Stätte vorausgesetzt wird. Und vollends bezüglich ihrer wissenschaftlichen, musikhistorischen Qualitäten dürften beide Abteilungen gleichwertig sich etwa die Wage halten. Allerdings auch, das mufs ich gleich hervorhebend hier bemerken, erscheint der stattliche Besitzstand der von *Friedrich Schneider* (1821) begründeten Dessauer „Singakademie“ hier mit einbezogen; denn da der genannte, unter dem hohen Protektorat des Landesfürsten stehende, vielverdiente Verein gar manche Materialien mit der „Herzoglichen Hofkapelle“ gemeinsam besitzt, so werden auch seine Musikalienschränke, obgleich von den übrigen getrennt, schon seit Jahr und Tag — praktisch am übersichtlichsten und bequemsten — zugleich von den Organen der „Hoftheater“-Bibliothek mit verwaltet. Eine Mitteilung über jenes fremde Eigentum an dieser Stelle wird jedoch um so weniger einen unbefugten Eingriff bedeuten oder als Indiskretion etwa zu empfinden sein, als ja schon 1846, anläfslich des 25jährigen Jubiläums der „Singakademie“, eine Veröffentlichung des Hauptbestandes in besonderer Festschrift erfolgte. Aber auch das speziellere Eigentum der „Hofkapelle“ an und für sich hat seinerzeit, durch den Erbanfall der erloschenen Linie Anhalt-Cöthen mit Vertrag vom Jahre 1853, aus dem Hausgute des 1847 kinderlos verstorbenen, musikliebenden Herzogs *Heinrich* an Kantaten und Kirchengesängen ganz beträchtlichen Zuwachs erhalten und weiterhin durch edle Sonderstiftungen aus dem diesseitigen Herzogshause, sowie vom Nachfolger Fr. Schneiders, dem Hofkapellmeister *Eduard Thiele*, oder dem Geh. Hofrat Dr. *W. Hosäus* ganz erhebliche Bereicherungen noch erfahren. Nur der ungedruckt-handschriftliche, eigentliche „*Schneider*-Nachlafs“, der immerhin auch ungleich mehr an weltlicher Musik in sich birgt, ruht als Familien-Privateigentum der Erben noch getrennt in einem grofsen Sonderschranke neben der „Herzoglichen Behörden-Bibliothek“ auf dem Flure des Regierungsgebäudes — warum? das wissen die Anhaltischen Götter! — und bleibt ausdrücklich ganz aufserhalb dieser Berechnungen, so viel auch sonst natürlich sich des Meisters Spuren wie insbesondere Schneidersche Kompositionen dieser Gattung im Bereiche der „Herzoglichen Hofkapelle“ oder der „Singakademie“ vielfach bemerklich machen. Dank sei dem erwähnten einsichtigen Fürsten aus dem Askanier-Geschlechte, wie den genannten umsichtigen Männern, die uns diesen Schatz ehedem angesammelt und aufbewahrt haben, welchen dann wiederum verständnisvolle Nachfolger wie F. Diedicke, August Klughardt, Franz Mikorey, Direktor Dr. Wickenhagen und wohl noch manch Andere, die sich meinem Bewufstsein bisher entziehen, gewissenhaft zu erhalten wufsten, weiterhin tatkräftig vermehrten und noch ergänzten! —

Gehen wir nunmehr etwas näher auf das Inhaltliche ein, so mufs eine naheliegende und vielleicht auch bereits genährte Hoffnung gleich von vornherein rundweg abgeschnitten werden: von einem *Joh. Seb. Bach*, dem ehemaligen Kapellmeister in fürstlich Cöthenschen Diensten, findet sich — soweit ich wenigstens bisher sehen konnte — direkt und originaliter nichts überliefert.[1]) Einige wenige Materialien rein biographisch feststellender Natur über des Meisters Cöthener Dasein konnten Geh. Hofrat Rudolf

[1]) Daß in den Schränken dafür die große Bach-Ausgabe *in toto* figuriert, gereicht unserer Bibliothek bezw. den damals, zur Anschaffungszeit, zuständigen Faktoren mindestens nicht zur Unehre!

Bunge und Archivrat Prof. Dr. H. Wäschke aus dem Akten-Befunde des „Herzoglichen Haus- und Staats-Archives" zu Zerbst vor Jahren im „Bach-Jahrbuche" bezw. „Zerbster Jahrbuche" zum besten geben. Und dieses selbe „Zerbster Archiv" — aufser schätzbarem Privatbesitz des dortigen Musikdirektors Herrn *Franz Preitz* —, es bildet auch in Sachen des fürstlich Zerbstschen Hofkapellmeisters und Zeitgenossen Bachs, *Johann Friedrich Fasch* (des Älteren, 1688—1758), von dem wir hier in Dessau leider auch nichts abbekommen haben, die wesentliche Quelle oder doch einen Haupt-Fundort, wie dies dankenswerte Studien Wäschkes im genannten „Zerbster Jahrbuch" und Dr. *Bernhard Engelkes* verdienstliche Leipziger Dissertation (Halle a. S., 1908) über diesen Meister, sein Leben und seine Wirksamkeit als Vokalkomponist, bereits hinlänglich ausgewiesen haben. Hingegen darf schon hier mit einigem Nachdrucke hervorgehoben werden, dafs wir über einen anderen, etwas späteren und sehr fruchtbaren, aber nicht allzu bekannten Komponisten der Gegend, den Organisten und städtischen Musikdirektor zu Magdeburg *Joh. Heinrich Rolle* (1718 bis 1785), einen geborenen Quedlinburger, mit nicht weniger als 32 Werken unseres Besitzstandes nachkommen bezw. Auskunft geben können. Es sind dies (teils abschriftlich, teils im Drucke späterer Sammelwerke), wie hier gleichfalls mit angeführt sein möge: zwei Passionskantaten „Das Leiden Jesu" und eine Passionskantate „Der sterbende Jesus", dazu nochmals ein Chor „Die Feier des Todes Jesu" („Heil'ge Ehrfurcht, sanfte Stille"); die biblischen Dramen „Abraham auf Moria", „Der Tod Abels" (zweimal), „Lazarus oder die Feyer der Auferstehung"; an weiteren Kantaten sodann: „Versöhnungs-Kantate", „Advent", „Auf Weihnachten" (2mal), „Festo Pasch.", „Johannisfest", eine „Trinitatis- sive Adventus"-Kantate, zwei „Geburtstags"-Kantaten; ferner ein „Kirchenstück in der Fastenzeit", und an Sonderchören (zum Teil „Motetten") noch „Gnädig und barmherzig ist der Herr" (2mal), „Wiedersehen sei uns gesegnet", „Der Herr ist König" (2mal), „Wahrheit, Tochter Gottes", „Lobt den Herrn die Morgensonne —", „Es ist in keinem Andern Heil", „Gott, dein Weg ist heilig", „Gott, du bleibest, wie du bist", „Gott, zu dir mich stets zu halten", „Jauchzet dem Herrn, alle Welt", „Siehe, sieh, das ist unser Gott", und vier verschiedene Chöre für hohe Feste: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich", „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn", „Der Herr hat Grofses an uns getan", „Unsere Seele harret auf den Herrn"; endlich die (weltlichen) „musikalischen Dramen" „Idamante oder Das Gelübde" und „Orest und Pilades". — Doch, wir wollen nach dieser kleinen (aber keineswegs geringfügigen) Vorwegnahme mehr nach der historischen Reihenfolge nunmehr verfahren, uns dabei etwaige Irrtümer übrigens ausdrücklich noch vorbehaltend, wie sie namentlich bei den äufserst mangelhaft überlieferten Vornamen der Herren Kantoren und Organisten sehr leicht mit unterlaufen können.

Dafs von den Klassiker-Namen der einschlägigen Kirchenmusik kaum ein teures Haupt hier fehlt und auch kaum ein wichtigeres, historisch denkwürdiges Werk noch abgeht, das versteht sich bei solcher Grundverfassung und dem beschriebenen, planvoll-organischen Ausbau des Ganzen sozusagen am Rande. So finden sich denn Passionsmusiken, Oratorien, Kantaten, Messen, Requiems und Messenteile (Offertorien, Graduales usw.), Motetten, Chöre und Choräle, Tedeums, Psalmen und Hymnen, lyrische Szenen und Legenden, religiöse Arien, geistliche Lieder und Gesänge, die schwere Menge und grofse Fülle, selbstverständlich von Heinrich Schütz (2 Passionen und 1mal „Die sieben Worte des Erlösers"!) bis auf Edg. Tinel und Wolf-Ferrari, Meinardus und Mikorey herauf vor. Darunter sind vertreten: Hasler, Burgk, Eccard, Vulpius, Praetorius, M. Franck, Joh. Crüger, Ebeling, Hammerschmidt, Pachelbl, Fux und Kirnberger; die Michael Bach, Christian Bach, Philipp Emanuel Bach — neben dem „unbegreiflich hohen" Johann Sebastian; Handl (Gallus) und Händel; C. H. Graun, Jomelli und Gluck; Joseph und Michael Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Rossini, Spohr, Fr. Schneider, Mendelssohn, F. Hiller, Schumann, Brahms, Kiel, von Herzogenberg und Klughardt, aber auch die Linie Berlioz, Liszt und Bruckner; nicht minder Carl Friedr. Chr. Fasch der Jüngere, Zelter, Rungenhagen und Ed. Grell (dieser leider ohne die grofse 16stimmige Messe), wie ebenso Carl Loewe (allerdings nur ein einziges Werk!) und Moritz Hauptmann. Auch Orgelmusik ist daneben noch, wenn auch nur spärlich, vorhanden (Bach, Bartmufs, Hesse, Marpurg, Mendelssohn, Rinck u. a.). -- Natürlich weisen die modernen Reihen gar manche Lücken auf. So vermissen wir z. B. noch vollkommen Max Reger, Felix Draeseke zum wesentlichen Teil; von H. Berlioz' „Kindheit Christi" ist immerhin nur das zahmere Stück „Flucht nach Egypten", das „Tedeum" aber gar nicht verzeichnet. Doch auch ein so markantes Werk wie Verdis „Requiem" geht leider noch ab; selbst R. Wagners „Liebesmahl der Apostel" (obschon in Dessau wiederholt aufgeführt) ist nicht vorzufinden, Rob. Franz existiert hier kaum, und höchst merkwürdiger Weise erscheint der Name Franz Schubert und sein Schaffen auf dem in Rede stehenden Gebiete gänzlich hierselbst ausgeschaltet.

Allein, nicht dies ist das Entscheidende, was wir an dieser Stelle besonders mitzuteilen hätten. Auch nicht einmal der andere bedeutsame Tatbestand möchte als solches angesprochen werden, dafs jener oben aufgestellten Reihe neuerer „Klassiker" gleichsam der Kirchenmusik auch die altklassischen katholischen Meisterwerke romanischen oder barocken Kirchenstiles (a cappella oder mit Instrumentalbegleitung) ergänzend an die Seite treten. Ist ein solcher Notenstand auf unserem gut evangelischen Boden zwar sicherlich etwas Bemerkenswertes und war er ganz gewifs nicht ohne weiteres zu gewärtigen, so findet er doch auch durch die Zeiten der Entstehung unserer „Singakademie" und die damaligen Bestrebungen einer edlen Musikpflege im Sinne von Thibauts „Reinheit der Tonkunst" (vergl. die ausgezeichnete Neu-Ausgabe von R. Heuler; Paderborn 1907) seine gute, natürliche Erklärung. Zwar fehlen da wieder eine ganze Menge Niederländer usw.; indessen ist eine gewisse Hauptrichtung so ziemlich lückenlos wahrgenommen, so dafs in Wahrheit eigentlich nur Suriano als wirklicher Ausfall innerhalb dieser verbleibt. Denn von (Heinrich VIII.), Morales, Arcadelt, Goudimel, Clemens non Papa, Guerrero, (Corsi, Morley), über Lassus, Palestrina, Anerio, Vittoria, Nanini führt die Liste zu Gabrieli, Monteverdi, Allegri, Asola, Bernardi, Vecchi, Giovanelli, Rovetta, Carissimi, Monferrato, Bernabei, Legrenzi bis Benevoli (eine seiner glänzenden grofsen Messen — wir besitzen vier davon — hatte erst jüngst, anläfslich der Aufführungen des „Internationalen Musik-Kongresses" zu Wien, geradezu durchschlagenden Erfolg!); weiterhin schliefsen sich dann noch an Bai, Scarlatti, Caldara, Calegari, Fago, Conti, Astorga,

Pachini, Pergolesi, Marcello, Feo, Durante, Lotti, Leo, Clari, Pitoni, Perti, Costanzi, Vallotti, Martini, Borghi, Galuppi, Rosetti, Casali, Anfossi, je mit gröſseren oder geringeren Mengen bezw. Kompositionen, — und das setzt sich schlieſslich fort bis in die Degeneration der Benelli, Zingarelli, Basili und Pietro Alfiero Romano hinein. —

Also, so wertvoll auch dieser Querschnitt abermals sich erweisen mag, selbst das war's immer noch nicht, was ich, anderen hier sagen zu wollen, mir längst vorgenommen. Wohl aber scheint mir äuſserst wichtig, und bildet auch zuversichtlich ein *specimen* unserer Musikbibliothek an sich, daſs hier nebenher auch die so mannigfachen Übergangs-Erscheinungen und Durchschnitts-Talente, Zwischen-Naturen wie Neben-Meister zu entsprechender Geltung kommen und zu historischer Erscheinung gelangen. Auch hier läſst sich ja ein Bedauern darüber füglich nicht unterdrücken, daſs z. B. von dem „alten Dessauer" Fr. W. Rust oder dem Thüringer L. Böhner (soweit es den hier einschlägigen Bereich wenigstens anlangt), so gut wie von Dulichius oder den beiden Ahle rein gar nichts vorhanden ist. Aber ganze „Winkel" finden sich hier hübsch zusammen und zum Teil recht anschaulich vertreten. Da figurieren denn die Thüringer von Joh. Gottfr. Walther, Stölzel und Krebs über Gruner, E. W. Wolf, Agthe, Neefe, Vierling, Andr. Romberg, M. G. Fischer, K. Schade, Eberwein, Häser, Rinck, Nohr bis zu Reinicke, Appel, Gathy, Seelmann, Thiele, Klughardt, Bartmuſs und Preitz herauf; ihnen schlieſsen sich am besten hier gleich an die Magdeburger Fr. Ernst Fesca, Mühling und G. Rebling, sowie der Hallenser Türk, bekanntlich Carl Loewes erster Lehrer. Folgen die Sachsen: zu Dresden von Hasse, Naumann und Schuster über die Kreuzkantoren Homilius und Chr. Ehregott Weinlig hinweg bis zu Joh. Schneider, Reiſsiger, Rietz, Schreyer, Jul. Otto und C. Aug. Fischer; zu Leipzig von Joh. Ad. Hiller und Aug. Eb. Müller über Schicht zu Th. Weinlig hin bis auf W. A. Müller und Zopff herauf; endlich Tag (Dresden-Hohenstein), Bergt (Bautzen) und Anacker (Freiberg, dessen Schüler Frz. Brendel gewesen) aus dem übrigen Revier des Königreichs. Wir reihen daran an die noch erübrigende Berliner Schule, die mit Joh. P. Abr. Schulz (über Clasing in Hamburg) zu Weyse nach Norden (Kopenhagen) hinweist, sich in Reichardt, Himmel, Seidel, Klein, Frz. Weber, Hellwig, Joh. Ph. Sam. Schmidt fortsetzt und bis auf Marx zuletzt führt. Die Schlesier hinwiederum: Schnabel, Berner, Bierey, Köhler, Elsner, Hesse und Flügel, leiten uns geographisch unmittelbar nach Böhmen zu den Zelenka, Benda, Seeger, Neubauer, Mederitsch, Drechsler, Jansa hinüber und damit ganz von selbst zu (dem späteren Thüringer) J. N. Hummel und nach Wien (-Österreich) herab, allwo wir Leop. Hoffmann, Albrechtsberger, Preindl, Ant. Teyber, Weigl, den Abt Stadler, Ignaz v. Seyfried, Mich. Umlauf, Eybler, Aigner und Stuntz antreffen können, dann mit P. v. Winter über Eberlin (in Salzburg) bezw. Schiedermayer (in Linz a. D.) uns zu den Bayern: Bühler und v. Poyſsl hin wenden, um schlieſslich mit Danzi und Gänsbacher (von Wien aus) im Mannheim-Darmstädter Kreise der Abbé Vogler, Bernh. Anselm Weber, Gottfried Weber und Ant. André zu enden. Bleibt zuletzt nur noch der Salzburger „Kosmopolit" Sigismund Neukomm, von dem die Kataloge mehreres ausweisen, das man sonst nicht allzu häufig vorfinden dürfte (vergl. auch „Musik" VIII, 18); und wer sollte es wohl denken, daſs sich selbst noch ein „Schwäbisch Fähnlein" mit einigen Schubart, sehr viel von Zumsteeg, einem Knecht, sowie Lindpaintner, Fink und Kalliwoda zusammengefunden und bis ins Anhaltland herein seinerzeit verirrt hat? Ja, sogar unbekannte, mir persönlich wenigstens musikhistorisch bis dato noch nicht weiter vorgestellte Namen stoſsen uns beim aufmerksamen Durchblättern der Bücher da oder dort mit auf; ich nenne hier nur: Baldamus, Behrens, Buononcini, Carapella, Christian, Escherich, Fehrius, Florschütz, C. Franz, Gattermann, Giorgio, Granzin, Harder, Heinisch, Immler, Kirchner, Kleeberg, Krille, v. Krufft, Kruse, Lägel, Lecerf, Marschall, Matelart, F. R. Müller, Neandro, Ortlieb, Penzel, Phinot, Rahles, Reinhardt, Schabe, Schaper, Volland, Weimar und Weiske. — Es wird wohl gar manchen Spezial-Kenner und sachkundigen Fachmann geben, der mich hierin unschwer alsbald eines Besseren belehren kann, weder auf Maſsgeblichkeit noch auf Vollständigkeit erhebe ich Anspruch in diesen Dingen; aber eben solche „Spezialisten" gilt es hier, ganz allgemein erst einmal aufmerksam zu machen und deren Interesse womöglich auch heranzuziehen.

Kurz, es läſst sich an Hand dieser Materialien schon ein ganz hübsches Eckchen Musikgeschichte übersehen und, wenn auch nicht gerade stets an der Quelle selber, so doch zum mindesten *in praxi*, recht wohl studieren; und einigermaſsen unbegreiflich muſs man es schier finden, daſs von solcher Vorratskammer nicht weit mehr, als in unseren Tagen gemeiniglich noch geschieht, dankbarer Gebrauch für Forschung und Leben gemacht werden soll; wie all diese Fülle von Notenköpfen in den Bibliotheks-Regalen so selten nur aus dem Archiv-Staube erlöst und so wenig zum lebendigen Ertönen gebracht werden können! Sind die Ausgaben auch nicht modern zu nennen und die Niederschriften wohl nicht immer ganz einwandfrei — unter den Passionen, Messen, Psalmen, Magnifikats, Stabat maters, Ave Marias, Misereres, Tedeums, Crucifixus usw. befinden sich doch wahre Perlen der musikalischen Welt-Literatur, ganz abgesehen noch von der Kultusmusik für den protestantischen Gottesdienst und den freien Chorwerken oratorischen oder hymnischen Stiles. Aber freilich, gegen alles „Katholische" besonders herrscht heutzutage im evangelischen Norden eine Scheu und kleinliche Angst, die wahrlich einer schlechteren Sache als solcher musikhistorischen Dokumente und kunstvollendeten Meisterwerke würdig wäre. Als ob das nicht auch Christen und — Meister ihrer wie aller Zeiten gewesen wären, die dergleichen geschaffen und der ganzen Welt in „schenkender Tugend" beschert haben!

Ludwig Spohr.

Ein musikalischer Charakterkopf.

Von **August Wellmer** (Berlin).

Am 22. Oktober 1859 verstarb zu Kassel der deutsche Tonmeister *Ludwig Spohr*, der zu den bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen seiner Zeit zählt und sich mit Recht Jahrzehnte hindurch des gröſsten Ansehens in der

gesamten musikalischen Welt zu erfreuen hatte. Als Violinspieler, als Pädagoge, als Dirigent, wie als produzierender Künstler nahm Spohr einen breiten Raum in der musikalikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts ein, und seine Werke verdienen es, nicht nur genannt, sondern auch aufgeführt zu werden. Freilich ist er kein Meister im modernen Sinne, obwohl er der neuen Zeit und ihrer Entwicklung keineswegs feindlich gegenüberstand, ja ihr in manchen Punkten vorausgeeilt ist. Aber Spohr ist heute noch imstande, uns wahrhaft musikalische Genüsse zu gewähren, und es würde unserer Zeit schlecht anstehen, wollte sie Spohrs Schöpfungen einfach oder vielmehr hochfahrend als „veraltet" beiseite legen. Allerdings ist ja Gefahr genug vorhanden, dafs heute die wahre Schönheit aus der Kunst, einer grübelnden Reflexion und übertriebenen technischen Schwierigkeiten zuliebe, schwindet. Spohr war eben ein echter Romantiker, dem neben aller Technik überquellendes Gefühlsleben eigen war. Es ist bekannt, dafs man Spohr mit Weber und Marschner als Schöpfer einer neuen Ära der deutschen Oper zu betrachten hat, denn diese Meister brachen der deutschen romantischen Oper die Bahn, für welche vaterländische Sage und Geschichte die Stoffe darboten und in der die geheimnisvolle Macht des Wunderbaren und Dämonischen zu besonderer Geltung kam. Auch mufs man bei Spohr den grofsen Geiger und den Komponisten immerhin auseinanderhalten. Indes würden, auch wenn Spohr nicht der gröfste deutsche Geiger seinerzeit gewesen wäre, Werke wie die Oper „Jessonda", das Oratorium „Die letzten Dinge", die Sinfonie „Die Weihe der Töne", das 8. Violinkonzert („in Form einer Gesangsszene"), das 9. und viele andere von bleibendem Wert sein. Als Geiger war er das Haupt einer Violinschule, deren Jünger zu Hunderten zählten, ja die Spohrsche violinistische Tradition beherrschte lange das gesamte Violinspiel Deutschlands, gepflegt von Geigern wie Ries, Ferd. David, Aug. Kömpel und vielen anderen berühmten Violinisten. Hieraus erklärt sich nicht zum wenigsten das hohe Ansehen Spohrs in der Kunstwelt, in der er eine Art Herrscherstellung einnahm, wie ähnliches später nur noch von Jos. Joachim in Berlin galt. Wer Spohrs Selbstbiographie gelesen hat, gewinnt daraus einen äufserst wohltuenden Eindruck. Vor unserm geistigen Auge steigt überall daraus das Bild einer seltenen und edlen Persönlichkeit, sowie das eines idealen und vielseitig gebildeten Künstlers auf.

Ludwig (Louis) Spohr, am 5. April 1784 in Braunschweig geboren und am 22. Oktober 1859, wie oben erwähnt, in Kassel gestorben, wuchs in einem musikalischen Hause auf. Sein Vater, ein Arzt, blies die Flöte, die Mutter sang und spielte Klavier. So fand das musikalische Talent des Knaben gute Nahrung. Der Vater liefs sich 1786 in Seesen, einem braunschweigischen Städtchen am Harz, nieder, und hier erhielt der Sohn bei dem Sprachlehrer Dufour, einem französischen Emigranten, der ein tüchtiger Violinspieler war, Unterricht im Violinspiel. Auf Dufours Zureden brachten ihn die Eltern nach Braunschweig, wo er namentlich den Unterricht des Konzertmeisters Maucourt genofs. Seine Fortschritte waren so grofs, dafs der Herzog den Fünfzehnjährigen (1799) zum Kammermusiker ernannte und die Kosten für seine weitere Ausbildung zu tragen sich bereit erklärte. Bedeutsam war es für Spohr, dafs der gefeierte Violinvirtuose Franz Eck auch nach Braunschweig kam. Spohr wurde sein Schüler und ging mit ihm, um seine Unterweisung weiter zu geniefsen sogar nach Rufsland. Als Eck, früher Mitglied der Münchener Kapelle, in Petersburg als Soloviolinist der Hofkapelle verblieb, kehrte Spohr nach Deutschland zurück und unternahm 1804 selbst eine Kunstreise, auf der er, wo er auch auftrat, sowohl als Geiger wie als Komponist Sensation erregte. Namentlich war dies in Leipzig und Gotha der Fall. Hier 1805 als Konzertmeister angestellt, verheiratete er sich mit Dorette Scheidler, einer vortrefflichen Klavier- und Harfenvirtuosin. 1807 und 1809 machte er mit seiner Gattin mehrere Konzertreisen, kam 1812 auch nach Wien, wo er den Wettkampf mit dem berühmten Violinvirtuosen Rode siegreich bestand und vom Grafen Palffy zum Kapellmeister des Theaters an der Wien berufen wurde. Doch er gab diese Stellung nach kurzer Zeit wieder auf, verliefs 1816 Wien und ging nach Italien, wo er 1817 mit Paganini konkurrierte. In demselben Jahre ward er Kapellmeister am Frankfurter Stadttheater; 1820 sehen wir ihn in Paris, ohne bei den Franzosen rechten Erfolg zu finden, denn sie verstanden weder die Romantik des Spiels, noch das künstlerische Schaffen des deutschen Meisters. Ganz anders wurde sein Auftreten in England, wo ein Händel, Haydn und viele andere deutsche Künstler — wir denken besonders auch an Mendelssohn — gebührend gewürdigt worden sind, mit Erfolg gekrönt. Auch der Hof zeichnete ihn und seine Gattin in ehrenvollster Weise aus. 1821 hielt sich Spohr vorübergehend in Dresden auf, bis er 1822 einem Rufe als Hofkapellmeister nach Kassel folgte, wo er bis zu seinem Tode blieb. Nach dem Tode seiner ersten Gattin vermählte er sich zum andernmal mit Marianne Pfeiffer, einer trefflichen Pianistin, die ihn lange überlebte. —

Von der ungemein reichen Produktivität Spohrs kann man sich einen Begriff machen, wenn man einen Blick in das Verzeichnis seiner Werke tut. Da finden sich in der Tat gar seltene Meisterwerke in der Instrumental- und Vokalmusik! Unter seinen Opern nehmen wohl „Faust", „Zemire und Azor" und besonders „Jessonda" den ersten Platz ein. Ihnen allen ist das romantische Element eigen, und daraus erklärt sich hinreichend der grofse Erfolg derselben beim Publikum, war doch beispielsweise im „Faust" ein romantischer Stoff zum erstenmal durch eine überaus farbenreiche und leidenschaftliche Musik, die sich zugleich durch klassische Formenschönheit auszeichnete, dem Volksempfinden nahe gebracht. Aber einen nicht weniger hohen Rang nehmen Spohrs grofse Oratorien, wie „Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden", „Der Fall Babylons", ein. Sie haben dem Meister im In- und Auslande grofsen Ruhm eingetragen und ein Werk wie „Die letzten Dinge" sollte ebensowenig von den Programmen der Oratorien-Vereine verschwinden,[1]) wie die „Jessonda" aus den Repertoiren der Oper. Dazu kommen nun neun Sinfonien, Konzertouvertüren, Psalmen, Hymnen, Kantaten und Lieder und vor allem die herrlichen Violinkonzerte, Violinsonaten, Kammermusikwerke der verschiedensten Art, die grofse Violinschule, Kompositionen für Harfe und Violine, Phantasien für die Harfe usw.

In Spohrs Werken findet man oft eine grofsartige Konzeption, ja Vieles darin ist geradezu genial. Daneben macht

[1]) Dem Herrn Verfasser kann man nur zustimmen. Ich habe selbst die Oratorien „Der Fall Babylons" und „Die letzten Dinge" in den letzten 10 Jahren aufgeführt und damit grofsen Beifall und freudigen Dank geerntet. Der Herausgeber.

sich öfter ein zu starkes romantisches Empfinden, eine gewisse melancholische Träumerei geltend. Sehr liebt er auch den Wechsel der Harmonien, das Vorherrschen der Chromatik, wodurch die Musik mitunter an Deutlichkeit verliert. Aber was will das heifsen gegen dasjenige, was uns heute nach dieser Richtung hin zugemutet wird? Lobe charakterisiert den Meister nicht mit Unrecht so: „Eine elegische Seele“. „Nicht dafs ihr Feuer, Kraft, Majestät abgingen; wenn das Objekt sie in diese Gebiete ruft, so folgt sie, aber sie findet nicht ihren Genufs dort, sucht sich der Aufträge — vielleicht zu bald — zu entledigen und eilt zurück in ihre geliebten Regionen.“

Wenn man den ganzen Meister als Violinspieler, Komponisten, Dirigenten und Pädagogen und nicht zum wenigsten als Menschen und Künstler von vornehmer Gesinnung und deutscher Art betrachtet, so können wir nur mit Richard Wagners Worten über Spohr (Ges. Schriften V), bei der Nachricht vom Hinscheiden des Altmeisters, schliefsen: „Der ganzen musikalischen Welt lasse ich es zu ermessen, welch reiche Kraft, welch edle Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet wurde, die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst. Der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Empfindung sprofs aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit. Was ihm durchaus unverständlich blieb, liefs er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen; dies war seine ihm oft nachgesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der ‚Jessonda‘ zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte; er konnte ihm fremd werden, nie aber feind.

Ehre unserm Spohr, Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“

Lose Blätter.

Richard Wagner über Gesangs- und Vortragskunst.

Von Erich Kloss.

(Mit unbekannten bezw. ungedruckten Briefen des Meisters.)

Wie Richard Wagner über die Kunst des Sängers und des Schauspielers dachte, darüber finden wir in seinen Schriften ausführliche theoretische und praktische Erörterungen. Ergänzend hierzu treten die Bemerkungen in den jüngst erschienenen „Briefen an seine Künstler“, die hier bereits besprochen sind. Neben diesen Bayreuther Briefen aber liegen noch zahlreiche andere briefliche Äufserungen Wagners aus früheren Zeitepochen über Gesangs- und Vortragskunst vor.

Zunächst solche über *Josef Tichatschek*, den sogenannten „ersten Wagnersänger“, der in Dresden zuerst den „Rienzi“ verkörperte und später als „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ die bekannten Erfolge errang.

Wagner hat bekanntlich dem „Rienzi“ Tichatscheks uneingeschränktes Lob gezollt, während er später am „Tannhäuser“ manches aussetzen mufste; hier war es eben, wo die dramatische Kunst, die Kunst des Schauspielers, versagte. Und gerade ihrer bedarf Wagner als Grundlage der Darstellung. So klagt er in einem Briefe an Liszt:

> „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser (Tichatschek), der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper“ zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete.“

Dadurch mifslang der ganze Schlufs des 2. Aktes, und Wagner mufste sich schweren Herzens zur einstweiligen Streichung des grofsen Adagios entschliefsen. Er sagt darüber: Der Ausruf „Ach, erbarm Dich mein“ erfordere einen so durchdringenden Akzent, dafs man als blofser, wohlgebildeter Sänger hier nicht auskomme, vielmehr müsse die höchste dramatische Kunst die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen müsse.

Ebenso wünschte Wagner auch stimmlich eine entsprechende dramatische Charakterisierung. Er nennt Tichatschek zwar „einen wahren Heros von Musikstimme von herrlicher, seelenvoller Kraft; aber trotz dieser Mittel konnte Tichatschek den Tannhäuser nicht mit selbständigem, wahrhaft dramatischem Leben erfüllen und brachte vieles nicht heraus, was viel unbemittelteren Sängern möglich war; er hatte nach Wagners Ausdruck nur „Glanz und Milde in der Stimme, nicht aber einen einzigen Schmerzensakzent“.

Dem dramatisch begabtesten und intelligentesten unter seinen Sängern, dem so früh vom Tode dahingerafften *Ludwig Schnorr von Karolsfeld*, hat Wagner ja selbst ein Denkmal gesetzt in seinen bekannten „Erinnerungen“, wo höchst Bedeutsames über die phänomenale dramatische Begabung dieses Künstlers zu lesen ist.

Weniger bekannt aber und in den Künstlerbriefen nicht enthalten ist zunächst ein Brief an den Sänger *Rudolf Freny*, der 1872 in Hamburg den Beckmesser darzustellen und sich deshalb an den Meister gewendet hatte. Das interessante Dokument, datiert Bayreuth 25. Oktober 1872, lautet:

Geehrter Herr!

Sie sind mit dem Beckmesser ganz richtig daran. Nur übertreiben Sie das Geckenhafte nicht; es macht sich ganz von selbst; er braucht nicht alt zu sein; viele Menschen sind schon mit 40 Jahren alt. In Allen zeigen sie grofsen Ernst! Der Mann macht nie Spafs, auch wenn er sich lustig stellt. ‚Grofse Borniertheit und viel Galle! Nehmen Sie irgend einen boshaften Rezensenten zum Muster. Grenzenlose Leidenschaftlichkeit, ohne Kraft,

sie von sich zu geben: überschlagende Stimme, wenn er in Zorn gerät. Die äufserst hohen Noten sind natürlich nur heftige oder lächerliche Sprechakzente, kein Gesang. Bitte um grofse Aufmerksamkeit auf jede Vorschrift und genaue Übereinstimmung mit dem Orchester bei Ihrer Ausführung.

Ihr ergebener
Richard Wagner.

Man wird zugeben, dafs hier das Wesen des Stadtschreibers in höchst klarer und präziser Weise, nach der dramatischen wie nach der gesanglichen Seite hin, erschöpft ist. Wesentlich ist es vor allem, wie Wagner am Schlusse die Notwendigkeit gewisser Übereinstimmung mit dem Orchester betont, was natürlich die erste Bedingung des Musikdramas ist und besonders genau durchgeführt werden mufs. Dann verfehlen die Beckmesser-Szenen (besonders im 3. Akte, als der Schreiber zerschlagen die Wohnung des Hans Sachs betritt, hier das Meisterlied entdeckt und es von Sachs zum Geschenk erhält) ihre zündende Wirkung niemals.

Einen allgemeineren Charakter trägt der Brief, den ich erst jüngst im Bayreuther Archiv auffand, und der an den Hofschauspieler *Dettmer*, damals (1877) in Meiningen, gerichtet ist. Hier hatte Wagner im Jahre nach den ersten Festspielen einer Aufführung des „Julius Cäsar" beigewohnt; er beeilt sich nach seiner Rückkehr von Bayreuth aus am 14. März die folgende Anerkennung zu schreiben:

Wertester Herr Dettmer!

Es wäre sehr unrecht, wollte ich an dem herrlichen Eindrucke, den Sie kürzlich durch Ihre Darstellung des Antonius in Meiningen auf mich machten, vorübergehen, ohne Ihnen meine allerinnigste Freude hierüber zu bezeigen. Sage ich Ihnen vielmehr aufrichtig, dafs mich Ihre Leistung, namentlich in der Szene bei Cäsars Leiche, mehr als ergriff; sie entflammte in mir schnell wieder eine Hoffnung, die ich längst aufgeben zu müssen glaubte! Sie sind ein begabter, in Vielem bereits unvergleichlicher Künstler. Bleiben Sie ganz und voll, und seien Sie immer, was Sie in jener mir unvergefslichen Szene waren!

Ihr herzlich ergebener
Richard Wagner.

Wie erstaunlich vertraut Wagner mit der Geschichte der Schauspielkunst war, das zeigen sehr viele Einzelstellen in den Briefen an Künstler und Künstlerinnen, so besonders in denen an das Ehepaar Schnorr von Karolsfeld, an Karl Hill, den ersten „Alberich" der 1876er Festspiele, der eine sonderliche dramatische Begabung hatte und seine Aufgabe in schauspielerischer und gesanglicher Hinsicht gleich vollkommen löste.

Während der Vorproben zu den ersten Bayreuther Festspielen ergaben sich natürlich unvermeidliche Konflikte zwischen den „Alternanten" der verschiedenen Rollen und den zur Mitwirkung berufenen Künstlern und Künstlerinnen überhaupt.

So war Marianne Brandt ursprünglich zur Darstellung der „Sieglinde" ausersehen; ihre dramatische und gesangliche Eignung für diese Rolle stand über allem Zweifel; aber man weifs, dafs die vortreffliche Künstlerin, ebenso wie z. B. die Prevosti, die Duse und andere Berühmtheiten mit gewissen Vorurteilen in bezug auf die äufsere Erscheinung zu kämpfen hatte. So hatte man von manchen Seiten gegen Fräulein Brandt Stellung genommen.

Es berührt nun sehr sympathisch, wenn wir den Meister hier als Verteidiger der rein künstlerischen Gröfse und in seiner zur Versöhnlichkeit und Harmonie ratenden Eigenschaft kennen lernen. Zugleich gibt dieser (an Lilli Lehmann gerichtete) Brief interessante und bedeutsame Aufschlüsse über Wagners Anschauungen der dramatischen Wirkung:

In Betreff des Fräulein Brandt hätte ich von Euch Allen etwas mehr Billigkeit gewünscht; dafs sie in ihrer künstlerischen Leistung über jeder anderen stehen würde, ist mir denn doch, im Vergleich mit den mir bekannt gewordenen andern, aufgegangen. Das Unempfehlende ihrer Gesichtsbildung kommt doch nur für aufser der Bühne und für die in nächster Nähe mit ihr Beschäftigten in Betracht: auf der Bühne und namentlich in meinem Theater verschwindet es gänzlich, und ihre schlanke Gestalt würde da einzig, und zwar vorteilhaft wirken. Einem Künstler wie Niemann kann man aber wohl zumuten, dafs in der dramatischen Erregung sich ihm die ganze Umgebung verkläre und das Gemeine, Reale, ihm nicht zum Bewufstsein komme: ihm mufs es darauf ankommen, wie das Ganze, er selbst mit, erscheine, nicht, wie es, vom Zauber der dramatischen Szene entkleidet, wirklich ist. Garrick und Kean nahmen statt eines Kindes einen Bierkrug in den Arm und rissen den nächststehenden Zuschauer zum Entsetzen hin, als der Vater das Kind in den Flufs werfen zu wollen schien —"

Hier tritt die Phantasie des geborenen Dramatikers überzeugend hervor. Es ist der Angelpunkt aller dramatischen Wirkung.

Was Fräulein Brandt betrifft, so wirkte sie später doch noch in Bayreuth mit und zwar 1882 bei den Erstaufführungen des „Parsifal" als Kundry. Jedoch ergaben sich damals schliefslich gewisse Unstimmigkeiten, die zum Teil auf die den Meister nicht befriedigende (allzu „englische") Aussprache zurückzuführen sind, wozu dann noch das von Wagner scherzhaft-ärgerlich so genannte etwas „tumultuose" Wesen der Sängerin kam.

Übertreiben.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

„Aber Sie übertreiben ja schrecklich, Verehrtester! Das ist doch die reinste Manier und Karikatur! Die schnellen Noten überhasten Sie, die langsamen verschleppen sie; und wenn ichs richtig mache, so werfen Sie mir das Umgekehrte vor!"

„Erstens einmal, bevor wir weitersprechen, eine Frage: warum übertreiben denn Sie so sehr die Betonung des Wortes „schrecklich"? Und warum wurden Sie denn in der Mitte Ihres Satzes so hitzig schnell!?"

„Nun ganz einfach, weil Sie wirklich übertreiben, schrecklich übertreiben. Da kann man nicht ruhig bleiben — da mufs einem die Galle überlaufen!"

„Nun, wir werden bald sehen, dafs es nicht so arg ist. Aber wenn Sie in Ihrer Wortsprache so scharf charakterisieren: warum soll dann ich in der Musiksprache nicht das Gleiche tun?"

Es handelt sich um die Klaviersonate von Beethoven Nr. 27, Op. 90, Emoll, erster Satz; allerdings gerade ein Werk, das noch mehr als andere zu einer scharfen Zeichnung herausfordert. Ich bitte meinen Gegner oder meine Gegnerin, die Sonate noch einmal zu spielen, und dabei

sorgfältig zu zählen. Sobald wir zu Takt 55 mit der lebhaften Sechzehntelbegleitung in der linken Hand kommen, wird langsamer gespielt. Gelangen wir dann mit Takt 67 zu den langsameren und wenigeren Noten, so wird beschleunigt. Ebenso ist es weiterhin von Takt 114 an mit den Sechzehnteln in der rechten Hand, die sich von Takt 120 an mit dem immer drängerenden Motiv im Baſs geradezu bis zu einem heftigen Sturme steigern. Kurz darauf, von Takt 133 an, erscheinen wieder langsamere und wenigere Noten; und abermals eilen die Finger, die zuerst zurückgeblieben waren, über die ruhige Stelle hinweg.

Wir können uns noch immer nicht verständigen. Mein Gegenüber zählt und zählt, lauter und lauter bis fast zur Atemlosigkeit, spielt aber nicht nach dem Zählen, sondern zählt nach dem Spielen. Bei den vielen schnellen Noten wird eben langsamer gezählt, und bei den wenigen langsamen (oder vielmehr längeren) Noten wird schneller gezählt. Versuche ich, in militärisch gleichmäſsiger Weise gleichförmig zu zählen, so bekomme ich wiederum den Vorwurf, falsch zu zählen oder gar zu übertreiben. Mein Hinweis auf die alte, insbesondere bei dem typischen Dilettantismus zu machende Erfahrung mit dem schnelleren Zählen und Spielen an leichten (scheinbar leichten) Stellen und mit dem langsameren Zählen und Spielen an schweren (also nicht einmal scheinbar leichten) Stellen ist ebenfalls erfolglos. Ein Metronom findet sich vielleicht gerade heute nicht; und wär' es da, so würde sich vielleicht auch jemand finden, der einen Gegensatz zwischen freier Kunst und Metronom konstruiert — ihn aber just zugunsten seiner Irrtümer konstruiert. Vielleicht haben wir gerade einen unmusikalischen Freund bei der Hand, der als Unbefangener aufgefordert wird, gleichmäſsig zu zählen; und vielleicht hilft wenigstens dies.

Kaum eine Erfahrung macht der Musiklehrer und zum Teil sogar der öffentliche Musikkritiker reichlicher als die, daſs lange Noten verkürzt und kurze verlängert zu werden pflegen. Die Psychologie mag sich damit als mit einer irgendwie menschlichen Eigentümlichkeit den Kopf zerbrechen. Einstweilen können die Lehrer und Freunde der Musik darauf rechnen, daſs die punktierten Noten von allen Anfängern nicht eher ihrem vollen Werte nach ausgehalten werden, als bis das Ende der Welt da sein wird. Möglich, daſs das Klavier mit seinem so schnell vergehenden Ton auch zum Verflüchtigen solcher Noten verleitet, die auf anderen Instrumenten forttönen.

Jedenfalls ist bei Violinspielern die Verflüchtigung längerer Noten, das Ersticken eines auszuhaltenden Tones eine landläufige Nachlässigkeit. Das heiſst natürlich nicht, daſs ein Descrescendo zu diesem Fehler gehört. Auch bei ihm gilt es, den Ton bis zum Ende voll auszuhalten, „durchzuspinnen"; lediglich seine Intensität, nicht aber seine sonstige Fülle soll hier vom Anfang zum Ende hin geringer werden, wie denn auch bei einem Crescendo keineswegs mit einer Verflüchtigung, sondern gerade auch mit einem vollkommenen, nur eben leiseren, Klange begonnen werden muſs. Auf jenes gleichmäſsige Durchziehen des Violintones bis zu seinem Ende hat auch Richard Wagner bei seinen Orchesterspielern groſse Stücke gehalten.

Was wir hier zuletzt erwähnt haben, ist nur eben eine Angelegenheit, die mit dem heutigen Thema verwandt ist. Innerhalb dieses waren wir bis zu der Einsicht gekommen, daſs die Verkürzung langer und die Verlängerung kurzer Noten eine landläufige Untugend ist. Nun gehen wir weiter und sehen ungeniert dem nochmaligen Vorwurfe des Übertreibens entgegen. Solche Stellen wie in jenem ersten Sonatensatze Takt 55 ff. und 114 ff. sprechen in ihrer musikalischen Sprache etwa von einem frischen Dahinstürmen über das weite Feld; die anderen Stellen, d. h. Takt 67 ff. und besonders 133 ff. führen uns zu einer Unterbrechung des Sturmes, zu einem Verweilen an idyllischem Ort. Liegt es da nicht in der Natur der Sache, daſs jenes Stürmen keineswegs von seinem Charakter verlieren und eher noch seinen Charakter verstärkt bekommen darf, daſs dagegen dieses idyllische Ausruhen eben in seiner Beruhigung noch ganz besonders scharf ausgesprochen werden darf?!

Den Gegensatz zwischen solchen Stellen kennen wir aus dem Aufbau unserer typischen Sonaten- und Sinfoniensätze gut genug. Meistens tritt einem lebhaften ersten Thema ein stilleres zweites Thema gegenüber; und es sind ja bereits nicht wenige bildliche Erläuterungen dieses Gegensatzes versucht worden. Wer sich an die Dirigierkunst des Meisters Hans v. Bülow erinnert, wird vielleicht auch etwas gehört haben von dem Ärger, den dieser Künstler durch die ausgesprochene Ruhe an solchen Stellen des Gegensatzes gegen den Sturm erregt hat — beispielsweise bei dem flehenden Mittelthema in Beethovens Coriolan-Ouvertüre.

Eine andere Frage! Glaubt mein Gegenüber, solche Noten, die irgendwie als Hauptnoten zu bezeichnen sind, nur eben gleichstark, vielleicht sogar schwächer spielen zu dürfen, als solche Noten, die man als Nebennoten bezeichnen kann? Zunächst liegt ja der Gedanke nicht ferne, daſs man dasjenige, was von Haus aus eine geringere Rolle spielt, durch eine stärkere Betonung begünstigt, und umgekehrt. Allein widersprechen wir da nicht den Absichten des Komponisten und dem Wesen der Kunst, wenn wir in dieser zeichnungslosen Weise zeichnen? Wir sollten wirklich Wichtiges unwichtig und Unwichtiges wichtig darstellen? In der Tat verlangt gerade bei künstlerischer Darstellung das Hauptsächliche seine Hervorhebung, das Nebensächliche zwar nicht seine Verflüchtigung, wohl aber seine Behandlung als ein Bestandteil niedrigeren Ranges.

Es gibt auch ein Untertreiben. Wer langsame Stellen tatsächlich zu langsam nimmt, übertreibt; wer sie aber zu wenig langsam nimmt, der untertreibt. Und ebenso im umgekehrten Fall.

„Aber zum allermindesten" — wird mein Gegenüber sagen — „liegt die Gefahr nahe, daſs man auf diesem Wege zu Manie oder Manieriertheit und zu einer Karikatur gelangt!"

Nun sehe man sich einmal in den tatsächlich vorhandenen Kunstleistungen um — sowohl denen der musikalischen wie auch denen der bildkünstlerischen Darstellung! Wirkliche Manieriertheit ist weit seltener, als das Gegenteil; und eine unfreiwillige Karikatur wohl noch seltener. Die freiwillige Karikatur ist ebenfalls nicht gerade häufig, ist auch jedenfalls schwerer, als es so obenhin scheint. Wer nun jene Gefahren befürchtet, der mag seine Schützlinge ruhig einmal auf dem Wege zur Manieriertheit wandern lassen. Hat er nun beizeiten dafür gesorgt, daſs sie ihre künstlerischen Grundlagen und ihre Kunst genügend beherrschen, daſs sie also zunächst einmal richtig zählen und sodann alles Weitere sich zu eigen machen, was ihrer Kunst not tut: dann werden sie schon von selbst in ihrem Können den Maſsstab finden, wirkliche Übertreibungen zu erkennen, zu berichtigen, zu überwinden. Gerade von Bülow, der

so viel Ärger obiger Art gestiftet hat, wird ja auch die herrliche Anekdote von jenem Paukenschläger erzählt, der den Ruf des Dirigenten „Forte!“ als eine Aufforderung faſste, sein Fortissimo noch zu steigern — bis er endlich verstand, daſs es sich um das Umgekehrte handelte, aber natürlich nicht um ein Piano, sondern gerade um ein Forte, nicht mehr und nicht weniger.

Wir sprechen von der Karikatur und ihrer Schwierigkeit. Sie ist allerdings mehr, als eine Übertreibung. Beispielsweise kann man in den bildenden Künsten A. A. Oberländer noch keineswegs in das Gebiet der Karikatur hineinrechnen; er versteht es allerdings mit hoher Meisterschaft, einzelne Züge „herauszutreiben“, gelangt aber niemals über die Grenze, jenseits deren die Verzerrung beginnt. Im wesentlichen jedoch gilt für die Karikatur Gleiches wie für jene andere Kunstart: überall wird gezeichnet, d. h. es werden irgendwelche als hauptsächlich aufgefaſste Züge mehr oder weniger hervorgehoben. Wie weit man dann darin geht, ist Sache der jeweiligen Kunstart oder Situation. Der Verfasser des Buches „Die Karikatur der europäischen Völker“, Eduard Fuchs, hat ein Dedikationsexemplar seines Werkes mit einer Widmung versehen, welche den zutreffenden Satz enthält: „Jede wahrhaft groſse Kunst ist im letzten Grunde Karikatur: Unterstreichen des Wesentlichen“.

In der musikalischen Arbeit ist ja von Karikatur im eigentlichen Sinne wenig vorhanden, etwa das Wirken der Klavierhumoristen u. dergl. ausgenommen. Allein von ihr gilt unter allen Umständen das, was gerade von jeder wahrhaft groſsen Kunst gesagt worden ist. Sie will irgend etwas aussprechen; und sie unterstreicht das Wesentliche ebenso, wie mein verehrtes Gegenüber in seinen Eingangsworten das Wesentliche unterstrichen, d. h. eben in der Wortsprache betont oder eventuell beschleunigt hat. Kein natürlicher Mensch spricht so, daſs e i n Wort wie das andere klingt; kein natürlicher oder künstlerischer Zeichner zeichnet so, daſs e i n Strich wie der andere aussieht. Und nur unsere lieben Musiker leisten gar viel in einem Vortrage, bei welchem e i n Ton wie der andere klingt. Der Kenner braucht nur den Anfang eines Musikspieles zu hören: drei Töne gleichmäſsig hintereinander — und er täuscht sich kaum, wenn er noch Schlimmeres erwartet.

Der Maler und noch mehr der Bildhauer macht mit seinem Publikum ähnliche Erfahrungen, wie sie der Musiker mit dem seinigen und mit Anfängern macht. Wer sich hat porträtieren lassen, ist in den seltensten Fällen mit dem Ergebnisse zufrieden; fast immer wird über Unähnlichkeit geklagt, und allermeistens heiſst es, das Porträt sehe zu alt aus. Daran ist so viel richtig, daſs der Künstler, wenn er nicht eigens nach der entgegengesetzten Seite Unähnlichkeit beabsichtigt, durch das „Unterstreichen des Wesentlichen“ ein verstärktes, angeblich übertriebenes, am ehesten ein gereifteres Abbild seiner Modellperson gibt. Die Porträtisten von Kindern, also von Menschen, die sich gerade auf dem Wege von verschwommeneren zu schärferen Zügen befinden, wissen, daſs sie ein Kind noch etwas kindlicher zu porträtieren haben, als dieses derzeit erscheint: die Übertragung der Originalformen in die Formen der Kunstsprache ist geradezu analog dem Heranwachsen des Kindes. Dazu dann allerdings noch die Unbeweglichkeit der gemalten oder modellierten Züge im Gegensatze zu den fortwährend belebten Zügen der lebenden Person selbst, wozu endlich noch die Farblosigkeit des plastischen Materiales kommt. Daſs der Porträtist den Porträtierten in seiner äuſseren Erscheinung und auch in dem ihr zu Grunde liegenden Inneren besser verstehen kann, als jener sich selbst versteht, will natürlich der individuelle Hartkopf oder überhaupt das Individuum, das sich ja nicht objektiv gegenübersteht, ungern zugestehen.

Selbst auf noch anderem Gebiete ist es analog. Ein Historiker oder speziell Biograph kann unmöglich alles so aufzählen, wie es in der Wirklichkeit geschehen ist. Er muſs eine Auslese treffen und muſs die entscheidenden Züge hervorheben, die nebensächlichen weglassen oder nebensächlich (wenngleich nicht flüchtig) behandeln. Ja selbst im gewöhnlichen praktischen Leben ist es wiederum analog. Wenn ich mich für einen Menschen interessiere, so fasse ich ihn bereits in einer mir eigentümlichen Weise auf, vernachlässige die einen Züge an ihm und betone andere: die Liebe übertreibt mit ihrer Blindheit auf der einen und Überscharfsichtigkeit auf der anderen Seite erst recht. Gehen wir endlich zum Philosophen, so hören wir ähnliches. Ihm ist die Tätigkeit des Abstrahierens etwas Analoges, wie das künstlerische Bilden; die Schärfe des Geistes schneidet Zufälliges weg und arbeitet Notwendiges heraus. Was gar das Idealisieren betrifft, so läſst Friedrich Nietzsche („Götzendämmerung“ S. 77) es keineswegs in einem „Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen“ bestehen, sondern vielmehr in einem „ungeheuren Heraustreiben der Hauptzüge“, durch das die anderen Züge darüber verschwinden.

Jetzt aber sind wir in eine wirkliche Gefahr hineingeraten. Kaum etwas Heikleres in einer Kunstübung, als ein miſsverstandenes Idealisieren, oder genauer gesagt: das landläufige „Stilisieren“. Der porträtierende Künstler, der klavierspielende Reproduzent einer musikalischen Komposition ist nicht dazu da, aus seiner Vorlage etwas anderes zu machen, etwa um es für Ornamente zu verwerten, in denen ganz wohl beispielsweise Tiergestalten auf ein paar wohlgefällige Linien reduziert werden können. Ein Naturalismus im Sinne von Naturtreue oder vielmehr von Objekttreue ist ebenso Pflicht des Künstlers, wie von einem Naturalismus im Sinne von Wiederholung des Objektes ganz gewiſs abgesehen werden muſs. Die Vorlage stellt an uns ihre Anforderungen. Sie soll in eine andere Sprache übersetzt werden, und die Übersetzung muſs unter allen Umständen zuerst den Geist der Sprache, in welche übersetzt wird, wahren. Das heiſst aber nicht, daſs mit dem Originale willkürlich geschaltet werden, daſs über seine spezifischen Feinheiten gleichgültig weggegangen werden darf. Immer tiefer und tiefer in die Einzelheiten eindringen, die vielleicht erst mit der Übersetzungsarbeit so recht zum Vorscheine kommen: das ist Sache eines jeden Übersetzers in unserem Sinn.

Aber nun ist es etwas anderes, eine ausgereifte Kunstleistung geben, und etwas anderes, jemandem eine Sache demonstrieren. Je eindringlicher ich jemandem etwas erklären soll, desto schärfer muſs ich mich des Kunstgriffes bedienen, daſs ich das Wesentliche unterstreiche. Schon im gewöhnlichsten Leben haben wir das Recht, beim Erzählen, beim Charakterisieren einer Person oder dergleichen zu übertreiben; und wir gehen dabei oft sogar in unnötiger und geradezu beleidigender Weise vor. Nun aber wird es anders, wenn unsere Leistung in verantwortlicher Weise eine fertige Arbeit sein und als solche hinausgehen soll vor alle Welt. Dann tritt an uns die Forderung heran, die

einzelnen Schärfen der Zeichnung mit dem Ganzen und mit allen übrigen Einzelheiten in die richtige Proportion zu setzen. Verfehlen wir diese richtige Proportion, so übertreiben wir; steigern wir die Unproportion zur Verzerrung, so karikieren wir im eigentlichen Sinne des Wortes; und tun wir es aufserhalb des Gebietes der freiwilligen Karikatur, so versündigen wir uns an der Kunst.

Die Konstruktion und Ausreifung irgend einer künstlerischen Arbeit von uns beginnt mit derjenigen naturalistischen Korrektheit, welche sich eben vorsetzt, das Original Zug um Zug nachzubilden. Nun erst beginnt die Auffassung, mit der wir in den tieferen Zusammenhang, in das Wesen, d. h. in das Verhältnis zwischen dem Konstitutiven und dem Konsekutiven, eindringen wollen. Das Konstitutive ist das Grundlegende; das Konsekutive ist das, was daraus folgt. Wir suchen zuerst jenes und dürfen, ja müssen es unterstreichen; das andere folgt nach, in schwächerer und schwächerer Zeichnung. Dabei befinden wir uns allerdings in der Gefahr, Kanten und Ecken zu bilden, die das Original so nicht besitzt; jetzt ist unsere Aufgabe die, abzuschleifen, was zu schroff ist, und beizubehalten, was zur Wiedergabe des Ganzen gehört. „Reif sein ist alles".

Nur dafs es jedenfalls verfehlt ist, die charakteristische Zeichnung innerhalb unseres Studiums auf eine allzu späte Zeit zu verschieben. Dann stehen wir in der Gefahr, dafs wir überhaupt niemals dazu gelangen, und dafs wir uns in eine verschwommene Gleichförmigkeit hineingearbeitet haben, die uns nun nicht mehr losläfst. Dann begehen wir eben den Frevel des „Untertreibens", der ruhig als schlimmer denn der entgegengesetzte Frevel des wirklichen „Übertreibens" betrachtet werden darf.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. September. Die Königliche Oper begann das neue Spieljahr am 15. August mit Carmen und liefs dem französischen Werke gleich in der ersten Woche fünf fremdländische folgen. Auch zwei ausländische Sängerinnen traten als neue Mitglieder des Institutes auf, die Amerikanerin *Gates* und die Skandinavierin *Monrad.* Beide haben die Eigenschaften einer geläufigen Kehle und eines kleinen, reizlosen Tones gemeinsam. Beide sind gute Darstellerinnen. Jene indes entwickelt nur Gewandtheit, diese auch Innerlichkeit. *Lola Artôt de Padilla* ist ebenfalls neu in den Verband der Oper getreten. Wir nennen die Tochter der *Desirée Artôt* und des Baritons *Padilla* aber keine Fremde, da sie in Berlin erwachsen ist. Ihrer Mutter Berühmtheit wird sie nicht erlangen. Doch sang sie sich uns gleich mit ihrer Mignon ins Herz. Sie ist anmutsvoll in der Erscheinung und im Wesen, und ihr Organ hat runde, warme Töne. Der Bariton *Berger* war im vorigen Sommer auf ein Jahr beurlaubt, über den Ozean gefahren und kam nun als Tenor zurück. Ein Studium bei dem Kapellmeister *Sänger* in New-York hat diese Wandlung bewirkt. *Berger* wäre dann der zehnte Tenor unsrer Oper, wenn sich das Organ in seinem neuen Charakter bewähren sollte. Das kann man noch nicht sicher wissen. Die Stimme besafs von Anfang an — wir kennen sie hier seit zwölf Jahren — einen tenorartigen Klang. Nun hat sie sich in der Höhe bis zum a leicht zu bewegen gelernt, auch wohl noch mehr vom Tenorcharakter erhalten, so dafs sich der Lohengrin *Bergers* gesanglich in höchst achtbarer Weise darstellte. Die Stimme scheint sich mehr für lyrische als für Heldenrollen zu eignen. Bei der ungewöhnlichen Körpergröfse des Sängers wäre freilich das Umgekehrte wünschenswert.

Die *Gura*-Oper gab am 22. August ihre letzte Vorstellung. Sie spielte an 78 Abenden, von denen den Wagnerschen Werken 43 gewidmet waren. Mit dem geschäftlichen Ergebnis des Unternehmens sah es bös aus. Das künstlerische war im ganzen erfreulich. Wir lernten dabei auch in der *Bellincioni* die beste Salome kennen, obschon sie italienisch sang, was nicht allzuviel verschlägt, weil die Singstimme in dem Straufsschen Orchester doch meist ertrinkt. War die Salome der *Walker* die sinnlichste gewesen, die der *Acktè* die zierlichste — um nicht zu sagen eine verzierte — so war die der Italienerin die ausdrucksvollste und ergreifendste, man darf auch sagen die vornehmste. Es hat mich um die Künstlerin gefreut, dafs ihr der Kronprinz persönlich für ihre herrliche Darbietung dankte. Der Franzose *Dalmorès* sang den Lohengrin in deutscher Sprache. Er gelang ihm nicht übel, doch mufste man sich wundern, dafs er ihn auch in Bayreuth hatte darstellen dürfen. Es mehren sich aber die Anzeichen dafür, dafs die Vorstellungen dort nicht mehr als Vorbilder gelten können.

Die Komische Oper hat auch schon seit einigen Wochen ihre Pforten wieder geöffnet. Aber man hört und sieht von ihrer Tätigkeit nicht viel. Wie es vom Vicar of Wakefield heifst, dafs die Veränderungen in seinem Hause sich auf den Wechsel eines rot und blau bezogenen Bettes beschränkt hätten, so darf man von dem genannten Institute sagen, es pendele zwischen Tiefland und Hoffmanns Erzählungen hin und her. Aber nun verspricht es, Lortzings Wildschütz zu bringen, auf den man sich ja ebensogut freuen kann, wie auf die von der Königlichen Oper in Aussicht gestellte Neustudierung der Flotowschen Martha.

Die Volksoper begann am 31. August ihre Aufführungen mit Verdis Ernani, einem Werke zweifelhaften Charakters, das sich für diese Bühne weniger eignete als die folgenden: Waffenschmied, Freischütz, Troubadour. Es kommen achtbare Vorstellungen zustande. Man kann mit den Sängern und mit dem Orchester schon zufrieden sein. Aber der Direktor wird es mit dem Publikum nicht sein. Es kommt bis jetzt nur spärlich. Den Preis von 6, 5 und 4 M für die ersten Plätze zahlt es in einer Volksoper nicht gern. Aber eine billige Oper, falls sie auf die Kosten kommen sollte, ist nicht herzustellen. Und so bleibt denn der Untergang einer zweiten Oper neben der Königlichen nach wie vor nur eine Frage der Zeit. Rud. Fiege.

Cassel. Die Eröffnung des neuen Hoftheaters. Das neue Hoftheater in Cassel, das am 26. August unter Beisein der kaiserlichen Majestäten, vieler Fürstlichkeiten, der Vertreter der staatlichen und städtischen Behörden und vieler Bühnengröfsen mit *Lortzings* „Undine" eröffnet worden ist, zählt hinsichtlich seiner Lage, seinem Aufsern und seiner inneren Einrichtung zu den schönsten Theatern Deutschlands. Der stolze, am Auetor gelegene und über

eine Fläche von 7000 qm sich ausbreitende Barockbau, dessen Kosten sich auf mehr als 3000000 M belaufen, zerfällt in zwei voneinander getrennte Hauptgebäude: das Zuschauerhaus mit seinen 1420 Sitzplätzen und das Bühnenhaus. Zwischen beiden befindet sich eine Sicherheitsgasse, die bei Ausbruch eines Feuers durch eine einfache Druckvorrichtung geöffnet werden kann, wodurch dann jede Gefahr für das Publikum nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen ist. Alle Räume des Zuschauerhauses tragen den Stil des leichten Barocks, und der eigentliche Zuschauerraum, in Créme, mattem Gold und Grün gehalten, macht einen ebenso vornehmen, wie für das Auge angenehmen Eindruck. Die Bühne ist in eine Vorder-, zwei Seiten- und zwei Hinterbühnen geteilt, wodurch ein ungemein schneller Szenenwechsel zu erreichen ist; die Breite der Gesamtbühne beträgt 30, ihre Tiefe 40 m. Unter den vielen bühnentechnischen Neuerungen und Erfindungen, die hier zum ersten Male Anwendung gefunden haben, seien nur der sogenannte Planhorizont, durch den eine wirkliche Wasserperspektive erreicht werden kann, und die hydraulisch-elektrische Plateauversenkung genannt, die das Höher- und Tieferlegen grofser Flächen der Bühne ohne jede besondere Vorbereitung gestattet. Die breiten Terrassen, die um das ganze Gebäude herumführen, gewähren eine herrliche Aussicht auf die Aue, das Fuldatal, die Hügel des Habichts- und Kaufungerwaldes usw.

Die „Undinen"-Partitur hatte zu der Festaufführung durch Professor *Josef Schlar* eine kleine Retouche und Erweiterung erfahren. Gegen erstere, so u. a. gegen die Einfügung einer Harfenstimme, wird man kaum etwas einwenden können; ob aber auch die Zwischenaktsmusik und die breitere Ausführung des vierten Aktes unter Verwendung Lortzingscher Motive erforderlich war, um die Oper als für die Eröffnungsvorstellung würdig erscheinen zu assen, bleibe dahingestellt. Herr *Wuzél* stellte einen in Spiel und Gesang ausgezeichneten Kühleborn auf die Bühne und errang sich mit seiner Arie im zweiten Akt sogar lebhaften Beifall bei offener Szene. Fräulein *Kramm*, früher am Stadttheater in Mülhausen i. E., führte sich mit der Partie der Undine recht vorteilhaft ein; sie hatte in Herrn *Koegel* einen guten Vertreter des Hugo zur Seite. In die übrigen Rollen teilten sich die Damen *Schuster* (Bertalda) und *Herper* (Marthe) und die Herren *Eggenburg* (Thobias), *Ulrici* (Heilmann), *Warbeck* (Veit) und *Bartram* (Hans). Die Chöre boten vielen Genufs. Das auf 60 Mitglieder verstärkte Orchester und Leitung des Hofkapellmeisters Professor Dr. *Franz Beier* fesselte durch manche schöne Klangwirkung, was auch einen günstigen Rückschlufs auf die Akustik des neuen Hauses zuliefs. Die Regie führte Oberregisseur *Ludwig Herzer*, der natürlich alles getan hatte, um den guten Lortzing in einem der Bedeutung des Tages entsprechenden Gewande erscheinen zu lassen. Am Ende des zweiten Aktes fand sich Gelegenheit, die Wasserperspektive zu bewundern. Hier sah man, ohne durch irgend ein Versatzstück gestört zu werden, das seichte Ufer mit dem spiegelklaren See vor sich. Im letzten Akt begruben die Fluten allmählich die ganze Burg Ringstetten, und dann erschien in der Tiefe des Sees der Palast Kühleborns.

Tags darauf ging als erste Schauspielvorstellung im neuen Hoftheater Lessings „Minna von Barnhelm" in Szene. Die Damen Frau *Bayrhammer* (Minna) und *Groa* (Franziska) und die Herren *Alberti* (Tellheim), *Jürgensen* (Just), *Bohnte* (Werner) und *Berend* (Wirt) boten vortreffliche Leistungen und das Ensemble war ausgezeichnet. Szenenbilder, Kostüme und Regie (Oberregisseur *Hertzer*) waren rühmenswert. Das Publikum folgte beiden Aufführungen mit grofsem Interesse und zeigte sich von dem Gebotenen aufs höchste befriedigt. M. P.

München. Von den diesjährigen Wagnerfestspielen im Münchener Prinzregenten-Theater habe ich die Aufführungen am 1. und 4. September gehört, Götterdämmerung und Meistersinger.

Der Reichtum der Musik in der Götterdämmerung erfafst den Hörer so vollkommen, dafs alle nicht zu leugnenden Schwächen des Dramas leicht genommen werden können, und dafs das Werk selbst vor dem besteht, der es zum ersten Male vernimmt, und der von den übrigen Teilen des Ringes noch nichts weifs. So reif die darstellerischen Leistungen, so vollkommen das Ensemble ineinandergriff, und so herrlich die Bühnenbilder waren, die musikalische Seite des Dramas war es, die die unvergefsliche Wirkung der Aufführung erzeugte.

Die Meistersinger, die göttlich vollkommene Oper, entrückten für Stunden in eine Welt, in die selbst dem Genie nur seltene Blicke gegönnt sind. Der Schuster Hans Sachs ward durch *Feinhals* ideal verkörpert. Schlicht in der Geste grofszügig die Verbindung der derben Art des Handwerkers und der Herzenseinfalt des genialen Poeten, der Lebensfreude des reifen Mannes und der Entsagung des an der Schwelle des Alters stehenden Freundes in einer überwältigend grofsen Persönlichkeit wiederschaffend, mit einer wunderbaren edel gebildeten Stimme begabt, war er der beherrschende Charakter des Dramas, wie Wagner ihn gedacht. Köstlich abgerundete, in Spiel und Gesang gleich hervorragende Leistungen boten auch *Bender* als Pogner, *Geis* als Beckmesser, *Walter* als David und Frl. *Fay* als Evchen, und da die unbedeutenderen Rollen ebenfalls einwandfrei besetzt waren und die Chöre das Beste leisteten, so wäre die Meistersingervorstellung von nie zu übertreffender Makellosigkeit gewesen, hätte nicht Herr *Tänzler* aus Karlsruhe die rechte innere Teilnahme an seiner Aufgabe vermissen lassen und durch unruhiges, zum Teil überhastetes Singen und eine — sit venia verbo! — knetschige Aussprache sich hinter die übrigen Mitwirkenden zurückgestellt. Immerhin vermochte er den Gesamteindruck einer nicht häufig erreichbaren Höhe der Aufführung nicht abzuschwächen, sowenig das ein fast unbemerkt vorübergehender falscher Ton im Orchester oder eine unreine Phrase irgend eines Instrumentes tut. Das Orchester hat in der Festspielzeit solchen Riesenanforderungen zu genügen, dafs man den Mitgliedern einige Erschlaffung nicht hätte verargen können. Um so gröfseres Lob spendete man ihm, dafs es frisch wie am ersten Tage spielte, und der Leitung Fischers die subtilste Nüancierung gestattete. Das Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger namentlich fand so durchgeistigten Ausdruck, dafs eine tiefere musikalische Wirkung nicht denkbar ist. Selbstverständlich ist, dafs Regie und Ausstattung der Meistersinger allen Intentionen Wagners entsprachen, wie denn überhaupt die unter den Hörern überwiegende Zahl der Ausländer von deutscher Bühnenkunst keinen imponierenderen Eindruck als durch solche Festspiele erhalten konnte. F. R.

München. Während der Spielzeit des Prinzregententheaters veranstaltete der Münchener Konzertverein einen

Beethoven-Brahms-Bruckner-Cyklus unter der Leitung *Ferd. Löwes.* Zur Aufführung kamen sämtliche Sinfonien von Beethoven, Brahms und Bruckners dritte, vierte, siebente und achte. Als ergänzende Werke wählte man die dritte Leonorenouvertüre, die beiden Ouvertüren und die Haydn-Variationen von Brahms. Die Programmeinteilung ergab einen Beethoven- und einen Brahms-Abend, aufserdem wurden die „neunte" und die achte von Bruckner in dankenswerter Weise als abendfüllende Werke geboten. *Lamond* spielte mit bekannter Meisterschaft das Bdur-Klavierkonzert von Brahms, *Marteau* und *Becker* verhalfen des gleichen Tonsetzers schwer eingänglichem Doppelkonzert für Violine und Cello zu einer idealen Wiedergabe. Die Leistungen des Orchesters bedeuteten wohl das Vollendetste und Reifste von allem, was der Konzertverein bis jetzt erreicht. Da war kein Stück, das nicht mit der gleichen Sorgfalt und Hingebung vorbereitet worden wäre! Zur Klarheit des Vortrages trat die Schönheit des Klanges, die niemals unter der Schärfe der Akzentuierung oder der für Löwe, auch in seinen Bruckner-Vorträgen charakteristischen, Straffheit der Tempi beeinträchtigt wurde. Die Monumentalität der Persönlichkeit Löwes erwies sich stets, auch bei Brahms. Immerhin schätze ich den Meister nach wie vor als den Beethoven und Brucknerdirigenten par excellence am höchsten. Standen die Aufführungen der einzelnen Werke in bezug auf Ausgeglichenheit natürlich insofern nicht auf der ganz gleichen Höhe, als äufserliche Unterschiede immerhin in Rechnung gezogen werden konnten, so gehörte sehr Vieles doch zweifellos zu dem Eindrucksvollsten, was man seit Jahren hier erlebt. Für die neunte Sinfonie war ein eigener Chor aus hiesigen Vereinen gebildet, der Vortreffliches leistete. Auch die Soli der Damen *A. Noordewier-Reddingius*, *V. Fournier* und der Herren *L. Hefs* und *A. Heinemann* standen trotz eines Versehens der Sopranistin auf der Höhe. Die gröfste Tat Löwes war aber wohl die Aufführung der gewaltigen achten Sinfonie von Bruckner, die hier bis jetzt nur einmal, durch *Hausegger* (Dez. 1900) zu Gehör gekommen war, und deren gigantische Schlufssätze vielleicht noch niemals in gleich idealer Weise erstanden sind. Die grofsen Schwierigkeiten, insbesondere die rhythmischen Probleme des Werkes, lassen es begreiflich erscheinen, dafs es noch immer selten zu Gehör kommt: Brauchte doch auch die neunte lange Zeit, ehe sie Allgemeingut wurde! Dafs es sich in Bruckners gröfstem Werk — das auch in formeller Beziehung das Vollendetste enthält, was er sich abgerungen — um eine tiefste Offenbarung des Genius der deutschen Kunst handelt, wurde wohl dieses Mal jedem verständigen Hörer klar. In diesem Sinne bildete das Werk wohl die Krönung unserer schönen Festspiele in der Tonhalle.

Wenige Tage nach ihrem Abschlufs folgten die fünftägigen Veranstaltungen der deutschen Brahms-Gesellschaft, die das erste nach ihrem Meister benannte Fest in unseren Mauern abhielt. Es fanden im ganzen sechs grofse Konzerte und zu den drei Chor- und Orchesteraufführungen Konzerten gleiche öffentliche Generalproben statt. Das hundert Mann starke Orchester war aus dem Münchener Tonkünstlerorchester und Verstärkungen aus Köln, Meiningen, Gotha, Dessau, Würzburg, Krefeld und Dortmund zusammengesetzt. Seine Darbietungen zeichneten sich unter der Leitung Generalmusikdirektors *Fritz Steinbach* durch eine aufserordentliche, bis ins kleinste gehende Plastizität und Klarheit aus. Nicht minder imponierend war der von der Stadt Köln dem Feste zur Verfügung gestellte 245 Mitglieder umfassende Gürzenich-Chor, der über ein glänzendes Stimmenmaterial und eine treffliche musikalische Schulung verfügt. Zur Aufführung gelangten: Das deutsche Requiem, das deutsche Triumphlied, das Schicksalslied und das Parzenlied, ferner abermals die vier Sinfonien und die Haydn-Variationen. Prof. *Bram-Eldering*-Köln trug in einwandfreier Weise das oft gehörte Violinkonzert vor, und *Maria Philippi* bot in der bekannten „Rhapsodie" (aus Goethes „Harzreise im Winter") einen erlesenen Genufs. Im deutschen Requiem wirkten Prof. *Messchaërt*, *Tilly Cahnbley-Hinken* und Prof. *F. W. Franke*-Köln, letzterer an der Orgel, mit. Steinbachs Brahmsvorträge bedürfen keiner auszeichnenden Erwähnung, wenn seine zuweilen auch etwas allzu forsche Art zu musizieren hier auffiel. Trotzdem waren die Vorträge den bekannten Musteraufführungen der Meininger Hofkapelle ebenbürtig. In den beiden Matinéen fanden die „Liebeslieder-Walzer" (für vier Solostimmen und Pianoforte zu vier Händen) und sechs Quartette für Solostimmen die gröfste Begeisterung. Als Ausführende kamen hier *T. Cahnbley-Hinken*, *M. Philippi*, *G. A. Walter* und *Messchaërt* in betracht. Nicht minder hoch standen die Klaviervorträge *Friedbergs*, Messchaërts Gesangsleistungen und das von Friedberg und den Meininger Kammervirtuosen *Piening* und *Wiebel* vorgetragene Trio für Klavier, Violoncell und Klarinette. Eine tüchtige Ausführung wurde dem gmoll-Klavierquartett zu Teil (Friedberg, Prof. Bram-Eldering, F. Klimmerboom und C. Piening), und Prof. Elderings Vortrag der dmoll-Violinsonate wirkte sympathisch. Am imposantesten von allem erschienen jedoch die „Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor a cappella Op. 109". Einen weniger befriedigenden Eindruck hinterliefs das Liederkonzert Dr. *Wüllners.* Wenn man auch der aufsergewöhnlichen Intelligenz von Wüllners Darstellung niemals den schuldigen Respekt wird versagen wollen, so machte sich der Mangel an stimmlichen Qualitäten doch gerade bei Brahms geltend. Am besten gelangen die vier ernsten Gesänge, und gegenüber der Monotonie des übrigen Programmes bedeuteten die weiterhin vorgetragenen deutschen Volkslieder eine wahre Erfrischung.

So begeistert die Anteilnahme der Zuhörerschaft war, so unleugbar blieb die allgemeine Abspannung am Schlufs des Festes, das selbst dem eingeschworensten Brahmsianer zu viel des Guten gebracht haben mag. Die Programme hätten den hiesigen Verhältnissen entsprechender und geschmackvoller zusammengestellt werden können. Die Verbindung des deutschen Requiems mit der ersten Sinfonie war ebenso unmöglich, wie die Aufführung der beiden folgenden Sinfonien an einem Abend. Eine Propaganda, wie sie z. B. von der Festschrift ausging, wäre nur für den Chorkomponisten Brahms notwendig gewesen, da der Tonsetzer im übrigen heute zu den meist aufgeführten im Münchener Konzertsaal gehört. Die Aufnahme, die die deutsche Brahmsgesellschaft in München gefunden, dürfte wohl allerseits befriedigt haben, wenn es sich auch nicht nur im Münchener Fest im eigentlichen Sinn gehandelt hat. Das Münchener Publikum war bei den stets dicht besetzten Aufführungen nur in geringem Mafse vertreten und, nachdem die Brahmsgesellschaft in der Wahl ihres Orchesters keine Rücksicht auf die bekannten hiesigen Orchesterverhältnisse (Sperre des Konzertvereines durch den allgemeinen deutschen Musiker-Verband) nehmen zu können

erklärt hatte, zog sich auch das offizielle musikalische München von einer Mitwirkung an den Veranstaltungen zurück. Willi Gloeckner.

Altdorf. Die Musik zu den Wallensteinfestspielen im August d. J. zu Altdorf (in Franken). Wenngleich die Spiele in der Berg- und Waldstadt Altdorf zu Ende, die Klänge verrauscht sind, so erfordert es doch die Billigkeit, daß nun auch, nachdem die Spiele als solche in der Tagespresse eingehende Würdigung erfahren haben, auch der Komponist, der Arrangeur des musikalischen Teiles, ohne welchen die Spiele einen großen Teil ihres Reizes einbüßen würden, zu seinem wohlverdienten Rechte kommt. Wie Franz Dittmar-Nürnberg von allen deutschen Dramatikern die meisten und erfolgreichsten Stücke für die Freiluftbühnen verfaßt hat (Altdorf, Berneck, Eger usw.), so ist Dr. *Heinrich Schmidt*-Bayreuth der beste Kenner historischer Musik, wie seine Bearbeitungen bezw. Vertonungen zu den Festspielen in Berneck, Eger, Landshut, Wunsiedel deutlich gezeigt haben.

Schmidts Musik zu den Altdorfer Wallensteinspielen besteht aus einem Hauptvorspiel und drei Kompositionen für Zwischenakte. Diese vier Sätze passen sich vortrefflich dem dramatischen Inhalt des Dittmarschen Volksschauspiels an, bereiten auf das Drama vor und illustrieren die markantesten Vorgänge auf der Bühne. Die innere Einheit der Festspielmusik wird dadurch gewahrt, daß sämtliche Vorspiele mehr oder minder vom Wallenstein-Motiv beherrscht werden. Das Hauptvorspiel beginnt mit dem burschikosen Wallenstein-Motiv, zeichnet dann den jugendlich kecken Studenten Wallenstein sowie das tolle Treiben der Altdorfer Pauk- und Zechgesellschaft und bringt später als Gegensatz das weiche, zarte Motiv Ännchens. Einen namhaften kulturhistorischen Wert weist das Vorspiel zum zweiten Akt auf: Es enthält in Potpourriform neun den meisten Zuhörern jedenfalls unbekannte Studentenlieder von 1515—1603, wahre Perlen volkstümlicher Dichtung und Musik aus alter Zeit, deren Eindruck noch dadurch verstärkt wird, daß der Komponist diese originellen Melodien in das Gewand der sogenannten „Alten Kirchentonarten“ der für sie besonders wirksamen Harmonisation gekleidet hat. Als drittes Vorspiel erklingt der feurig-pompöse Walleinstein-Marsch, indem das eingangs erwähnte Hauptmotiv dominiert. Er endigt im Anschluß an das Drama sehr wirksam mit dem Reiterliede „Wohlauf Kameraden!“ Das vierte Vorspiel beginnt mit ernsten, klagenden Akkorden und schildert die Schreckenszeit des dreißigjährigen Krieges und die Gefangenschaft des Rektors Nößler, bis endlich, dessen Befreiung andeutend, durch die friedliche Weise des Chorals „Nun danket alle Gott“ die Musik gleich dem Drama zu einem befriedigenden und glänzenden Abschluß gelangt.

Die Altdorfer Festspielmusik Dr. Heinrich Schmidts ruht durchweg auf klassischem Grunde, ist volkstümlich in des Wortes edelster Bedeutung und wird in erster Linie und sicher dazu beitragen, den Eindruck der Dittmarschen Dichtung zu verstärken und die Erinnerung an das lebenswahre, reichbelebte Altdorfer Volksschauspiel zu einer dauernden zu gestalten.

Harald Koegler-Weimar.

Dortmund. Am 6. Juli gab der über die Grenzen seiner westfälischen Heimat weit hinaus rühmlichst bekannte Organist und Komponist *Wilhelm Middelschulte*, Chikago, zurzeit wohl einer der bedeutendsten Spieler der westlichen Hemisphäre, in der Reinoldikirche ein Orgelkonzert mit glänzendem Verlaufe. Folgende Pièces des Riesenprogramms dürften besonders interessieren: 1. W. Middelschulte, Einleitung und Fuge über 4 Themen von J. S. Bach für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner. Themen: a) Musikalisches Opfer, (Hauptthema) Thema von Friedrich dem Großen, b) Confiteor (aus der H moll-Messe), c) Thema der D moll-Fuge (Ed. Peters, Bd. IV, 4), d) Kunst der Fuge (BACH-Thema). 2. W. Middelschulte, Konzert für Orgel und großes Orchester über das Thema der großen E moll-Fuge von J. S. Bach: a) Präludium (Doppelfuge), b) Scherzo (Kanon), c) Adagio, d) Intermezzo (Pedalsolo), e) Finale (Passacaglia). 3. a) Saint-Saëns, Op. 101, Fantasie in Des dur, b) Klose, Präludium und Doppelfuge in C moll (Choral am Schluß mit 4 Trompeten und 4 Posaunen). 4. Liszt, Fantasie und Fuge über: „Ad nos, ad salutarem undam“ —, Choral der Wiedertäufer aus Meyerbeers Oper: „Der Prophet“. Für Orgel und großes Orchester instrumentiert von Hugo Kaun, Kadenz von W. Middelschulte. T.

Halle a. S. Die Frage der Gründung eines städtischen Orchesters, ein Gegenstand, über den schon in früheren Jahren des öfteren lebhafte Debatten geführt worden sind, trat jüngst von neuem in den Vordergrund des Interesses aller beteiligten Kreise. Den Anlaß dazu gab *Eduard Möricke*, der erste Kapellmeister unseres Stadttheaters, mit einigen in einer hiesigen Tageszeitung erschienenen Aufsätzen, in denen der ausführliche Plan zur Gründung und Entwicklung eines der Bedeutung der Stadt entsprechenden Theater- und Konzertorchesters entworfen wird. Für Möricke handelt es sich damit um die Lösung einer nur schwierig scheinenden, in Wirklichkeit leicht auszuführenden Aufgabe, und er stützt sich dabei auf wertvolle eigene Erfahrungen, die er als Kommissionsmitglied gelegentlich der Gründung eines städtischen Orchesters in Kiel gesammelt hat. Die Ausführungen, denen man um ihrer Sachlichkeit willen größtenteils zustimmen kann, gipfeln in folgenden Punkten: Wie die Orchesterverhältnisse unserer Stadt zurzeit liegen, bedürfen sie einer unbedingt notwendigen Reorganisation. Wir haben wohl ein gutes Theaterorchester (ein Privatunternehmen des derzeitigen Pächters des Stadttheaters, des in Gotha bekannten Herzogl. Sächs. Hofrats *Max Richards*, der den Orchesteretat nach Möglichkeit Jahr um Jahr erhöht hat, nun aber weiteres der Kommune überlassen muß), wir haben seit 1907 auch Sinfoniekonzerte der vereinigten Kapellen des Stadttheaters und des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal (übrigens auch ein für die lokale Musikpflege verdienstliches Unternehmen von Hofrat Richards), aber für hohe und höchste Aufgaben ist dieser Orchesterkörper nicht einwandfrei genug, eine Tatsache, auf die Schreiber dieses in seinen Besprechungen stets hingewiesen hat. Und die Theaterkapelle für sich genommen ist schon rein numerisch (zu wenig Streicher!) in ihrer Leistungsfähigkeit begrenzt. Bezüglich der regelmäßigen *Winderstein*-Abende, die sich hier während 13 Jahre ihres Stattfindens zu einem bedeutenden Faktor herausgebildet haben, meint Mörike, wird Halle „der Stempel der Abhängigkeit und Unfähigkeit aufgedrückt“. „Das Verlangen und Bedürfnis an guter Musik wird ohne Zuhilfenahme auswärtiger Kapellen voll und ganz befriedigt“. (?) Als reale Basis des Unternehmens wird nun vorgeschlagen, das Orchester in Stärke von ca. 60 Musikern von einem „Verein der Musikfreunde“ zu begründen. Der Solletat wird unter Zugrundelegung der neuesten „Gehaltsstatistik deutscher Orchester jährlich etwa 110000 M betragen. Hierzu würde der „Verein der Musikfreunde“ bei einem Beitrag von 20 M und einer Mindestzahl von 500 Mitgliedern 10000 M beizusteuern haben, die Stadt Halle als zu erbittende Subvention 15000 M, die Leitungen des Solbades Wittekind und des Zoologischen Gartens für Sommerkonzerte, wodurch ganzjähriges Engagement der Musiker (der springende Punkt bei der ganzen Sache!) möglich wäre, 50000 M, und endlich der Stadttheaterpächter, der von der Stadtverwaltung für Pachtung des Orchesters zu seinen Opernaufführungen kontraktlich zu verpflichten wäre, 35000 M. Es bleibt abzuwarten, wie sich die Dinge gestalten werden, insonderheit, ob die Zahlen so genau kalkuliert sind, daß von kompetenter Seite und, was mehr heißen will, von der Seite, die bewilligen soll, keine Einwendungen gegen die Richtigkeit erhoben werden können. Bezüglich der städtischen Subvention dürfte der jetzige Zeitpunkt nicht gerade glücklich gewählt sein, denn Halles Magistrat steht soeben im Begriff, an das Stadtparlament die Forderung einer 20 Millionen-Anleihe zu richten. Daß es sich aber mit der Gründung eines städtischen Orchesters um eine schöne Sache handelt, die des Schweißes der Edlen wert ist und der man bestes Gelingen wünscht, leuchtet ohne weiteres ein.

Paul Klanert.

Straßburg i. Els. Zum Gedächtnis an den Todestag *J. S. Bachs* († 28. Juli 1750) veranstaltete der in Fach- und musikalischen Laienkreisen hochgeschätzte Bach-Kenner und Interpret Dr. *Albert Schweitzer* in der Thomaskirche eine überaus sinnige und würdige Bachfeier durch den Vortrag folgender Orgel-Kompositionen des unsterblichen Thomaskantors:

1. Präludium und Fuge in F moll.

2. a) Choralfantasie über: „Mit Fried' und Freud' ich ich fahr' dahin".
   b) „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf".
3. Präludium und Fuge in G moll.
4. Choralfantasie über: „In dir ist Freude".
5. Präludium und Fuge in G dur.

Die Vorderseite des Programms ziert ein gelungenes Bildnis der alten, herrlichen *Silbermann*schen Orgel mit deutlich wahrnehmbarem Positiv inmitten der Brüstung der Orgelempore. Zur Einführung ins Verständnis der Kompositionen sind für den Hörer auf der Programm-Rückseite ebenso kurze wie treffende Erörterungen beigefügt. Kurz, ein Programm, nach Inhalt und Form mustergültig! T.

Weimar. Der Konflikt des Hofkapellmeisters *Krzyzanowski* in Weimar mit der Generalintendanz des Großherzoglichen Hoftheaters bezw. dem Kronfiskus, dessen Verlauf namentlich in Intendanz-, Direktor- sowie Kapellmeisters kreisen mit größtem Interesse verfolgt wird, ist an einem Punkt angelangt, der eine vorläufige Entscheidung vorbereitet. Das weimarische Ereignis würde ja an sich keine so weiten Kreise ziehen und könnte außerhalb der thüringischen Residenz kalt lassen, aber dasselbe hat merkwürdig viele Parallelen im deutschen Vaterland, und wo solche noch nicht vorgekommen sind, liegen die Keime dazu und der Zündstoff gefährlich nahe. Zur Sache ganz kurz folgendes: Am 1. Sept. 1907 wurde Kapellmeister Raabe-München neben dem bereits seit einer Reihe von Jahren als erster Hofkapellmeister tätigen Krzyzanowski als weitere Dirigentenkraft mit demselben Titel und vollständig koordiniert am Hoftheater angestellt. Beiden Hofkapellmeistern sollten — wie ausdrücklich im amtlichen Blatt betont wurde — „von der Generalintendanz die zu dirigierenden Werke und Konzerte zugeteilt" werden. Unter dem Eindruck dieser Meldung schrieben wir damals u. a. wörtlich: „Nicht ausgeschlossen ist, daß sich auch hier wieder hinter den Kulissen eine kleine Krisis entwickelt, die eines Tages eine neue verblüffende Katastrophe zeitigen wird. Man braucht nur an die Affäre Stavenhagen zurückzudenken" . . . . Und der Konflikt kam viel rascher als man geglaubt, ja fast gleichzeitig mit dem Eintritt Peter Raabes. Hofkapellmeister Krzyzanowski rief das Gericht gegen das neue Abkommen der Generalintendanz an, worauf diese ihn „für die Dauer des Rechtsstreites seiner dienstlichen Funktionen enthob und „z. D." stellte. Seitdem — fast zwei Jahre — privatisiert also Herr Krzyzanowski in Weimar und bezieht $^4/_5$ seines Gehaltes, während Peter Raabe das Feld allein beherrscht. Das Landgericht Weimar, das zuerst über den „Fall" zu befinden hatte, entschied seinerzeit zugunsten des Kronfiskus und wies Krzyzanowski mit seiner Klage ab. Darauf wandte sich dieser an das Oberlandesgericht Jena, das jetzt nach eingehenden Erhebungen das Urteil des Landgerichts Weimar aufhob und die Entscheidung von der Leistung eines Eides seitens des Klägers abhängig gemacht hat. Herr Krzyzanowski ist auch bereit zu beschwören, daß — darum handelt es sich nämlich — zwischen ihm und dem ehemaligen Generalintendanten von Vignau ein Gespräch unter vier Augen stattgefunden hat, das für die Entscheidung maßgebend sein soll. In diesem sollen nämlich bindende Abmachungen über die strittige Frage gemacht worden sein. Nach Leistung dieses Eides wird das Urteil zugunsten des Klägers *Krzyzanowski* ausfallen d. h. die Großherzogl. Generalintendanz wird wohl oder übel den Kläger in seine Rechte und Pflichten, wie sie vor Raabes Zeit ihm allein zustanden, wieder einsetzen oder sein volles Gehalt weiter zahlen müssen. Herr Krzyzanowski macht aber einen geradezu beleidigend gesunden Eindruck. — Daß der Weimarer Kronfiskus sich mit dem abweisenden Urteil nicht beruhigen sondern auch noch die letzte Instanz, das Reichsgericht, anrufen wird, ist anzunehmen, denn für das Hoftheater liegen die Chancen im Falle des prozessualen Unterliegens weit ungünstiger wie für Krzyzanowski. Letzterer ist auf Lebenszeit angestellt und noch im verhältnismäßig jugendlichen Alter. Die finanzielle Leistung des Kronfiskus würde also eine recht erhebliche und — dauerhafte werden. H. K.

— Der auf dem Stuttgarter Musikfest zur Aufführung gebrachte Apostatenmarsch für Männerchor mit Orchester von *Rud. Siegel* ist soeben im Verlag von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich erschienen.

In demselben Verlag gelangt eine eben fertiggestellte Sonate für Violoncello und Pianoforte von *Hans Huber* zur Ausgabe.

— „Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" (E. V.). Das Resultat des Preisausschreibens, welches der Zentral-Verband für eine größere Komposition für Violine und Orchester veranstaltet hat, sollte Mitte dieses Monats veröffentlicht werden. Da indessen die Herren Preisrichter die Durchsicht der eingesandten Werke noch nicht beendet haben, so sieht sich der Verband veranlaßt, den Termin der Preisverkündung bis zum 1. Februar 1910 zu verschieben.

Besprechungen.

Kunstwart-Unternehmungen.

Die Blätter für Haus- und Kirchenmusik weisen in der Regel auf bemerkenswerte Zeitschriften-Veröffentlichungen nicht hin. Lediglich weil es dafür am Platze mangelt. Eine Ausnahme machen wir heute mit den Kunstwartunternehmungen, die freilich auch über lediglich literarische Ziele weit hinausgehen. Während sonst Vereinigungen zur Kunstpflege immer wieder doch in erster Linie den eigenen Mitgliedern dienen, handelt es sich hier um die von *Avenarius* angeregten und geleiteten kunstpolitischen Bemühungen, dem Volke durch Vermittlung billiger Gelegenheit zum Erwerbe künstlerischen Habes den Einblick in Schaffen und Lebensanschauung bedeutender Menschen zu ermöglichen, es anzuspornen, in der Berührung mit den Großen aller Künste Kultur im edelsten Sinne des Wortes zu gewinnen. Deshalb wird z. B. bei der Auswahl der Bilder und bei den beigegebenen Besprechungen der seelische Gehalt in den Vordergrund gestellt, so daß rein koloristische Werte, die bei den Reproduktionen ja doch nicht vollkommen zur Darstellung gelangen, bei der Auswahl nicht den Ausschlag geben. Deshalb auch wird nicht nur auf das gute Alte unermüdlich hingewiesen, es ist ein Hauptziel, der Gegenwart gerecht zu werden und ihr die verdiente Würdigung durch Hinaustragen ihrer tüchtigen Leistungen in die Menge zu sichern. Am wesentlichsten aber ist die in dem Dürerbund und dem von *Schultze*-Naumburg ins Leben gerufenen Bund Heimatschutz verkörperte kulturpolitische Bewegung, die wohl einmal als dritte Macht neben Staat und Kirche die Kunst stellen mag. Neue volkswirtschaftliche Ideen ringen in alle den Kunstwartunternehmungen nach Anerkennung: die Kunst als reales Gut ansehen zu lernen, so nötig zum Leben auch für den Ärmsten wie Brot und Wasser. Aus dieser politischen Seite des Kunstwarts und der nach ihm benannten Unternehmungen erklärt sich sein — sit venia verbo! — Selbstlob. Stärkster Propaganda bedarf, wer heute auf den Gassen und Märkten sich Geltung verschaffen soll.

Welches aber sind die Kunstwartunternehmungen?

Die Zeitschrift selber ist wohl jedem unserer Leser schon einmal in die Hände gekommen, und von dem Hausbuch deutscher Lyrik und dem Balladenbuch sind so viel Tausende ins Land gegangen, daß auch sie als allgemein bekannt gelten können. Was anderes ist es mit den Rätselbüchern von *Bonus*, mit dessen dreibändigem „Isländerbuch", obwohl auch diese schon ihre Gemeinde besitzen, und mit der Mörikeausgabe, während wieder die Kulturarbeiten-Folge von Schultze-Naumburg in aller Munde war und ist. Größte Verbreitung heischen alsdann die Flug-Schriften des Dürerbundes, unter denen das Büchlein Heb mich auf! und der Kalender Gesundbrunnen für Pfarrer und Lehrer speziell von höchstem Werte als Eigenbesitz und Geschenk für Kinder und Gemeindeglieder sind. Da ist weiter

der Literarische Ratgeber, dessen Einfluß auf die Auswahl der Lektüre weitester Schichten täglich wachsen möge. Da sind die Bildereien, über deren erstaunlich billige Preise bei solidester Herstellung das von dem Verleger Georg D. W. Callwey in München zu beziehende Büchlein „Kunstwartarbeit" am besten unterrichtet, weil es mit den Wiedergaben der Meisterbilder und Vorzugsdrücke in trefflicher Ausführung geschmückt ist. Dort möge man auch über die Künstlermappen sich informieren und über den reichen und so erquicklichen Inhalt der sieben Hefte „Bunte Bühne". Ferner gehört zu den Unternehmungen eine Sammlung Hausmusik mit einigen sehr wertvollen Heften, die ebenfalls billig zu haben sind.

Das genüge. Denn wer weiteren Aufschluß erhalten will, muß sich doch an das genannte Schriftchen und an die Dürerblätter machen. Hierzu nur wollte ich aufmuntern. F. R.

Werke für Gesang.

Stein, C., Sursum corda. Eine Sammlung leicht ausführbarer geistlicher Lieder und Motetten. Wittenberg, Herrosé.

Es handelt sich hier um Kompositionen und Bearbeitungen für vierstimmigen Männerchor (Heft I und II), für gemischten Chor (Heft III und IV), für dreistimmigen Kinder- (auch Männer-)chor, Heft V und VI von *Karl Stein*, Heft II und VI sind von Pastor Stein aus dem Nachlasse des Komponisten zusammengestellt und herausgegeben. Das Werk ist bereits weit verbreitet, und einzelne Hefte weisen eine hohe Auflagezahl auf. Die Vorzüge sind einfache, aber wirkungsvolle Stimmführung, mäßiger Tonumfang und in der Wahl der Stücke Berücksichtigung des für den Gottesdienst Brauchbaren. Die Sammlung wird auch weiter ihren Weg machen. R.

Theoretische Werke.

Kalischer, Dr. A. Chr., Beethoven und Berlin. Erster Band des Gesamtwerkes Beethoven und seine Zeitgenossen. (4 Bände.) Berlin, Schuster & Loeffler.

Ein Buch, das man ungern wieder aus der Hand legt. Der Titel für einen stattlichen Band von fast 400 Seiten „Beethoven und Berlin" verblüfft einigermaßen, wenn man bedenkt, daß Beethoven nur einmal in Berlin war. Und doch ist diese Überschrift glücklich gewählt. Denn das Buch behandelt einen gar weit auseinander liegenden Stoff, der im Winde zerflattern würde, wenn nicht ein gemeinsames Band, eben die Beziehungen zu Berlin direkt oder zu Zeitgenossen, die im Berliner Leben standen, ihn zusammenhalten würde. *Kalischer* ist ein temperamentvoller Darsteller. Sein Buch ist u. a. einer Rehabilitierung Berlins und Zelters den landläufigen Ansichten gegenüber, ist eine begeisterte Lobrede auf Bettina von Arnim, ein strenger Richter über Varnhagen und Rahel von Ense, Nohl und andere. Die Überschriften der einzelnen Kapitel mögen den Leser eine Vorstellung von dem reichen Inhalte des Buches geben: 1. Beethoven in Berlin. 2. Reichardt und Beethoven. 3. Beethoven und die Sibylle der romantischen Literatur (Bettina v. Arnim). 4. Beethoven und der Varnhagen-Rahelsche Kreis. 5. Beethoven und Amalie Sebald-Krause. 6. Die erste Fidelio-Aufführung in Berlin. 7. Beethoven und der junge Meyerbeer. 8. Der Maler Klöber und sein Beethoven-Porträt. 9. Schimons und Stielers Beethoven-Bildnisse. 10. Beethoven und Zelter. 11. E. Th. A. Hoffmann und Beethoven. 12. Rellstab in seinem persönlichen Verkehr mit Beethoven. 13. Beethoven, die Schlesingersche Musikalienhandlung und A. B. Marx. 14. Beethoven und der preußische Königshof unter Friedrich Wilhelm III.

Storck, K., Geschichte der Musik. 2. Auflage. Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung.

Das von uns seinerzeit warm empfohlene Werk liegt nun schon in zweiter vermehrter Auflage vor. Von diesen sind bis jetzt 8 Lieferungen à 1 M erschienen, die noch folgenden 4 Lieferungen kommen im Oktober zur Ausgabe. Die übersichtliche Gliederung des Werkes, die jedem Gebildeten — auch dem, der nicht Fachmusiker ist — verständliche Sprache, die starke Betonung des Wesentlichen dem Unwesentlichen gegenüber, sind Vorzüge, die auch der 2. Auflage zahlreiche Freunde schaffen werden.

Hesse, Max, Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1910. Leipzig, Max Hesses Verlag. Preis 2 M.

Es ist eine Jubiläumsausgabe; denn der Kalender kehrt zum 25. Male in den Häusern der Musiker und Musikliebhabern ein. Wir haben uns seit Jahren immer aufs Neue überzeugen können, wie peinlich genau der Herausgeber in bezug auf die Aufstellung des Adressenmaterials ist. Der Artikel Dr. C. Mennickes über Prof. Dr. Hugo Riemann (mit Bildnis Riemanns) verdient weiteste Verbreitung. Wir empfehlen die Anschaffung des Kalenders sehr.

E. Rabich.

Chorwerke.

Seifert, Uso, Op. 45, Motette: „Herr, ich traue auf dich" (aus Ps. 71) für gemischten Chor, Doppelchor und Solostimmen. Partitur und Stimmen (à 60 Pf.) 4,80 M. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Schlicht und gehaltvoll! Die kontrapunktische Arbeit und sorgfältige Behandlung der Singstimmen[1]) verrät die Meisterhand. Durch den dreiteiligen Rhythmus des klangschönen zweiten Satzes wird ein wirksamer Kontrast zu den Ecksätzen geschaffen. Das Sujet der Schlußfuge tritt uns schon andeutungsweise zu Anfang des Werkes entgegen. So wird die Einheitlichkeit der Stimmung trefflich gewahrt. Übermäßigen Schwierigkeiten begegnen wir nirgends, so daß nicht nur Elite-Chöre die prächtige Motette ihrem Repertoire einverleiben können.

Arndt, Otto, Op. 25, Psalm 130, für sechsstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor I und II, Baß I und II.) Partitur 2 M, Stimmen (je 40 Pf.) 2,40 M. Leipzig, P. Pabst.

Eine Bußtagskomposition par excellence, die ich von der ersten bis zur letzten Note mit stetig wachsendem Interesse durchgelesen und gespielt habe. Die Polyphonie quillt mühelos und rein vocaliter, ganz im Geiste und Sinne der Alten und Meister Grells. Möge die tiefdurchdachte und stimmungsreiche Komposition recht oft in unsern Kirchen erklingen, zur Erbauung der Sänger und Zuhörer!

Fricke, Richard, Op. 23, 1, Weihnachtsmotette: „Frohlocket, ihr Völker! Für gemischten Chor a cappella. Partitur 80, jede Stimme 20 Pf. Leipzig, Rudolf Tanner.

Frisch und natürlich konzipiert und geschickt gearbeitet, wird die Motette auch von Chören mittlerer Leistungsfähigkeit bewältigt und gern gesungen werden. Das fanfarenartige 2. Thema in Ges weckt Wagner-Reminiszenzen.

Lichey, Reinhold, Op. 21, 2 Motetten für gemischten Chor: 1. Selig sind die Toten, 2. Siehe, das ist Gottes Lamm. Jede Partitur 60 Pf., jede Stimme 15 Pf. Frankfurt a. O., Georg Bratfisch.

Nr. 1 ist die Choralstrophe: „Seid getrost und hocherfreut!" —, Nr. 2 die Passionsmelodie: „O Lamm Gottes, unschuldig" — in freier Behandlung angefügt, zum Vorteile der Kompositionen wohl nicht, die dadurch leicht den Eindruck des Nichtgeschlossenen, Zerstückelten hervorrufen. Ob in Nr. 2, S. 3, vom letzten Takte ab, bei Durchschnitts-Tenören nicht Streiklust erwachen wird?

Paul Teichfischer, Bielefeld.

[1]) S. 9, drittvorletzter Takt, letztes Viertel: „mich" — ist für Tenor und Baß eine Änderung ratsam.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 2.
Ausgegeben am 1. November 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Von Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England.

Fünf englische Briefe des Meisters, mitgeteilt, ins Deutsche übersetzt und besprochen.

Von **Max Unger**-Leipzig.

I.

Während eines Besuches im Britischen Museum in London bekam der Schreiber dieser Zeilen einige Briefe Mendelssohn-Bartholdys in die Hände, die aus verschiedenen Gründen der Mitteilung wert erscheinen, wenn auch nur drei von ihnen in Beziehung zueinander stehen. Diese Dokumente, die in englischer Sprache abgefaßt sind, scheinen noch nirgends zum Abdruck gelangt zu sein, was mit Bestimmtheit daraus geschlossen werden kann, daß F. G. Edwards in seiner „History of Mendelssohn oratorio ‚Elijah'" (London 1897), die eine Anzahl auf dies Oratorium bezügliche Briefe mitteilt, den spätesten der oben folgenden vermissen läßt, obgleich er manche kleine Ergänzung dazu geboten hätte. Dann dürfte man wohl auch annehmen, daß Novello, Ewer & Co. in London, der Verlag, an dessen Gründer Vincent Novello drei dieser Briefe gerichtet sind, von einer solchen Publikation wissen würden, was jedoch nicht der Fall ist.

Die Briefe sind schon deshalb interessant, weil sie in englischer Sprache abgefaßt sind. Zwar ist das Englisch Mendelssohns natürlich das eines Deutschen, d. h. etwas steif und ungelenk, und den Engländer vielleicht manchmal komisch anmutend. Sagt der Meister doch selbst, sein englischer Stil sei sein „pianissimo" (s. Brief vom 11. Juli 1838) und in einem Brief an Moscheles, dessen teilweise Anführung sich hier notwendig erweisen wird, bittet er den Empfänger dringend, etwaige „englische Dummheiten" aus einem hier auch folgenden Schriftstück zu beseitigen, dessen Veröffentlichung er zu gewärtigen hat. Aber hat Edwards in seinem Werkchen keine Bedenken gehabt, die ihm ebenfalls englisch vorliegenden Briefe wörtlich mitzuteilen, wieviel weniger braucht sich der Deutsche an der doch immer wertvolleren Originalwiedergabe, zu stoßen. Ich lasse deshalb die Briefe folgen, wie sie stehen, versehe sie jedoch zur Erleichterung für im Englischen weniger Belesene mit einer möglichst wörtlichen und sinngemäßen Übersetzung.[1])

Der erste der drei frühesten, aus den Jahren 1832 und 1833 stammenden Briefe, die an Vincent Novello gerichtet sind, ist in London selbst geschrieben und zwar während des zweiten, nur zwei Monate währenden Aufenthaltes des Meisters in dieser Stadt. Der Adressat hatte sich gleich vielen anderen praktischen Musikern dem, wenn mit Glück und Geschick betrieben, einträglicheren Musikverlage zugewandt und befaßte sich als Verleger, was ihm als Organisten ja nahe lag, besonders mit Kirchenmusik. Er war deshalb auch mit Mendelssohn in geschäftliche Beziehungen getreten.

Ohne weitere Anhaltspunkte läßt sich nun aus dem ersten dieser Briefe nicht schließen, ob die

[1]) Für die Freundlichkeit, mit welcher mir Miss Kuys van Lier-Leipzig bei der Arbeit zur Hand ging, sei ihr auch von dieser Stelle noch bestens gedankt. Verf.

Gedanken dieser Sätze miteinander in Beziehung zu bringen, oder, in Schnelle sich dem Schreiber aufdrängend, lose aneinander zu reihen sind. Doch man lese den Brief vorerst selbst, der übrigens nicht am 6. Mai, wie Mendelssohn das Datum gibt, geschrieben sein kann, sondern nach dem Poststempel zu schließen, bereits einen Tag früher aufgegeben ist:

(Aussen:) V. Novello.
from ‖ 67 Frith Street.
Felix Mendelssohn ‖ Soho Square.

My dear Sir,

Before I have been able to say myself my thanks for the music you sent me last week, you make me another present, and indeed I do not know how to thank you for the pleasure you make me by your kindness & by procuring me the acquaintance of a talent which till now I only knew by reputation. I hope your daughter will be quite recovered; excuse my not calling in person, but I must finish in very short time some compositions, which are to be published in some weeks & this gives me a great deal to do these days; as soon as I have a free moment I will try to write for you the fugue in E, but I cannot promise whether I shall succeed as I fear I do not recollect exactly the distribution of parts in some passages. However I will try it, & if I donot recollect it, get you a copy from Germany where it must now be published in a collection of organ-pieces. Believe me my dear Sir

very truly yours
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
100 Gr. Portland Street
6. May.

Geehrter Herr!

Ehe ich im stande gewesen bin, persönlich für die Noten, die Sie mir letzte Woche sanden, meinen Dank abzustatten, machen Sie mir ein anderes Geschenk, und in der That weiſs ich nicht, wie ich Ihnen danken soll für das Vergnügen, das Sie mir durch Ihre Freundlichkeit bereiteten und indem Sie mich mit einem Talent bekannt machten, das ich bis jetzt nur vom Hörensagen kenne. Ich hoffe, Ihre Tochter[1]) wird ganz wiederhergestellt sein; verzeihen Sie, daſs ich nicht persönlich vorspreche, aber ich muſs in sehr kurzer Zeit einige Kompositionen fertig stellen, die in ein paar Wochen veröffentlicht werden müssen und das nimmt mich dieser Tage sehr in Anspruch. Sobald ich einen freien Augenblick habe, will ich für Sie die Fuge in E[2]) schreiben, aber ich kann nicht versprechen, ob sie mir gelingen wird, da ich fürchte, ich erinnere mich an einigen Stellen nicht genau an die Verteilung der Stimmen. Indes will ich sie versuchen, und, wenn ich mich nicht erinnere, Ihnen ein Exemplar aus Deutschland senden, wo sie jetzt in einer Sammlung von Orgelstücken veröffentlicht werden muſs. Ich verbleibe, mein verehrter Herr,

Ihr aufrichtigster
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

[1]) Novello hatte mehrere Töchter. Vielleicht handelt es sich hier schon um seine 4., Clara Anastasia, die, geboren 1818, in Paris studierte (1829), 1833 das erstemal auftrat und 1837 auf Mendelssohns Veranlassung nach Leipzig und anderen Städten des Kontinents ging und als Sängerin große Triumphe feierte.

[2]) In dem thematischen Verzeichnis der sämtlichen Werke Mendelssohns (Breitkopf & Härtel) ist eine Orgelfuge in E dur nicht auffindbar.

Der mitgeteilte Brief ist allem Anschein nach geschrieben, als sich die Beziehungen Mendelssohns zu der englischen Firma erst einleiteten. Ein zweiter ein Vierteljahr später aus Berlin datierender läßt diese weiterhin verfolgen. Derselbe ist im ganzen weniger hastig aufgesetzt — allerdings kann man bei dem ersten auf eine gewisse Eile nur aus dem Inhalt und der Kürze schließen; denn äußerlich ermangelt er ebensowenig wie der zweite einer sorglichen Glätte und eines Ebenmaßes in der Niederschrift, Qualitäten, die für Mendelssohn in allen seinen Betätigungen, den musikalischen und zeichnerischen, sowie in seinen Umgangsformen und Manieren so charakteristisch waren. Auch aus diesem nun folgenden Brief ist die Vorliebe Novellos für Kirchenmusik ersichtlich: Die „Lieder ohne Worte", die Mendelssohn damals auch in anderen Briefen „Klavierlieder" benennt, bilden einzig davon eine Ausnahme. Das Schriftstück lautet folgendermaßen:

(Aussen:)
from Felix Mendelssohn. V. Novello Esq.
67 Frith Street, Soho S. E.
London.

My dear Sir,

I have to beg your pardon that the first letter I write to you is to be a letter of business, but if it was not for that I should not venture to give you the trouble of reading so bad an English as mine is. — I do not try to repeat you the thanks for all your kindness because I am not able to express it as I wish to do and as I feel it.

I want do-day to ask you whether you still remember your writing to me on that you wished me to compose an evening and morning-service for publication in your conrtry? I could not then fix the time when I was to do it as it was the first thing in that style I was to compose, but as soon as I got quiet here. I tried to begin the Te Deum in the style of your cathedral music and it is now finished. Although it is not entirely as I wish it to be and though I hope the following pieces will be better, I do not think it unworth being published and I accordingly want to ask you whether you are still of the opinion,

Geehrter Herr!

Ich muſs Sie um Verzeihung bitten, daſs der erste Brief, den ich an Sie schreibe, ein Geschäftsbrief sein muſs, anders aber möchte ich Ihnen nicht zumuten, Ihnen die Mühe zu machen, ein so schlechtes Englisch, wie das Meine, zu lesen. — Ich übergehe es, Ihnen den Dank für alle Ihre Freundlichkeit zu wiederholen, weil ich nicht im stande bin, ihn so auszudrücken, wie ich es möchte und fühle.

Ich möchte Sie heute fragen, ob Sie sich noch an Ihr Schreiben an mich erinnern, in dem Sie die Komposition eines Abend- und Morgensegens von mir zur Veröffentlichung in Ihrem Lande wünschten? Ich konnte damals nicht die Zeit der Fertigstellung bestimmen, da es das erste Stück war, was ich in diesem Styl komponieren sollte, aber ich werde es tun, sobald ich hier zur Ruhe komme. Ich versuchte das „Te Deum" im Styl Ihrer Kirchenmusik zu beginnen, und es ist jetzt fertig. Obgleich es nicht ganz ist, wie ich es haben möchte, und ich hoffe, daſs

which you expressed then to me in your kind note and whether I am to go on with the composition of the services and to send it to you, when it is finished. You asked me also for my terms; but I am really at a loss to fix them, as I never published any composition of the kind in your country; you would oblige me particularly if you would tell me your opinion on this subject, or if you do not like this let me know how you use to pay other composers in that style that I may fix my terms accordingly. — I hope if you answer to this you will write me at large how you & how your family is going on, I want to know which painting your son is working at, what progresses the charming talent of your daughter has made, pray let me know every thing that concerns you & your family. It is now so long, since I did not hear from you & you know how glad I shall be to have news of you and all my friends there. I have still to thank you for the kindness you showed me in having my pianoforte-melodies sold at your house; I think they must now be published already and am exceedingly obliged to you for your kind & friendly behaviour. Adieu, my dear sir, excuse this letter and let me soon have a great from you. Belive me to remain

yours very truly
FelixMendelssohn-Bartholdy.
Berlin, Aug. 22d 1832.

die folgenden Stücke besser sein werden, so halte ich es doch der Veröffentlichung nicht für unwert, und ich möchte Sie demgemäſs fragen, ob Sie noch des Willens sind, den Sie mir damals in Ihrem freundlichen Briefe aussprachen, und ob ich die Komposition jener Segen fortsetzen und sie Ihnen senden soll, wenn sie fertig sind. Sie fragten auch nach meinen Bedingungen; aber ich bin wirklich in Verlegenheit um deren Festsetzung, da ich noch nie eine Komposition der Art in Ihrem Lande veröffentlicht habe; Sie würden mich besonders verpflichten, wenn Sie mich Ihre Meinung darüber wissen lassen wollten, oder wenn Sie das nicht gern möchten, so lassen Sie mich wissen, wie Sie gewöhnlich andere Komponisten in diesem Styl honorieren, so daſs ich meine Bedingungen demgemäſs stellen kann. — Ich hoffe, Sie werden, wenn Sie mir hierauf antworten, mir ausführlich schreiben, wie es Ihnen und Ihrer Familie geht, ich möchte wissen, an was für einem Bild Ihr Sohn arbeitet, was für Fortschritte das liebenswürdige Talent Ihrer Tochter gemacht hat, bitte lassen Sie mich alles, was Sie und Ihre Familie betrifft, wissen. Es ist jetzt so lange her, seit ich von Ihnen hörte und Sie wissen, wie gern ich von Ihnen und allen meinen Freunden dort Neuigkeiten erfahren werde. Ich habe Ihnen noch für Ihre Freundlichkeit zu danken, die Sie mir durch den Verlag meiner Klavierlieder durch Ihre Firma erwiesen. Ich denke, sie müssen bereits veröffentlicht sein, und bin Ihnen für Ihre liebenswürdige und freundliche Bedienung äuſserst verbunden. Adieu, werter Herr — verzeihen Sie diesen Brief und lassen Sie mich bald einen groſsen von Ihnen haben. Ich verbleibe

als Ihr sehr ergebener
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Was die in diesem Briefe genannten Abend- und Morgensegen anbelangt, so scheint Mendelssohn nur den ersteren fertiggestellt zu haben. Wenigstens erwähnt der Breitkopf & Härtelsche thematische Katalog der Werke Mendelssohns allein diesen ersteren, welcher, betitelt „To the Evening Service“, einen unbegleiteten Vokalchor bildet und mit den Worten beginnt: Lord! have mercy! Es scheint derselbe Chor zu sein, den Prof. Dr. Marx als „Vesper“ in einem in der Berliner Dreifaltigkeitskirche veranstalteten Konzert aufführte, wovon der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ 1834, S. 563 unterm 8. August berichtet wurde. Das andere erwähnte Werk hingegen, das „Te Deum“, ist für Solostimmen, Chor und Orgel gesetzt (We praise thee, o God!).

Eins der interessantesten von den vorliegenden Schriftstücken ist ein dritter Brief an Novello aus dem Jahre 1833. Zwar tut Mendelssohn der erfolglosen Bewerbung um den Direktorposten an der Berliner Singakademie — an des verstorbenen Zelters Statt war der bisherige zweite Dirigent Rungenhagen gewählt worden — mit keiner Silbe Erwähnung. Wie ihn aber eine gewisse Erbitterung gegen die Berliner Musikzustände ergriffen hat, läßt sich ganz deutlich aus dem Briefe erkennen, den ihm eine Gemütsstimmung diktierte, die nicht allein ein Rest der Cholera, wie er sagt, gewesen zu sein scheint:

(Aussen):
V. Novello Esq.
67 Frith Street, Soho Square.
London.

Berlin 19th March 1833.
My dear Sir,

It is long since I received your kind letter and indeed I feel ashamed to have been silent so very long; but the fact is I had little to tell about myself that could have given you pleasure and my disposition of mind was such as not to allow me to forget myself for a while and give a description of the things around. So that I preferred being silent to a letter without interest, and I write at present only in order to tell you that I expect to see you in very short time and that I shall endeavour then to excuse my negligence in answering and in composing. That also was a reason why I felt not able to write to you; the compositions which I was to send you with my letter are still unfinished, soon

Berlin, 19. März 1833.
Geehrter Herr!

Schon lang ist's her, daſs ich Ihren freundlichen Brief empfing, und ich bin wahrhaftig sehr beschämt, so sehr lange geschwiegen zu haben; aber tatsächlich konnte ich Ihnen wenig von mir selbst erzählen, was Ihnen Vergnügen gemacht hätte, und meine Gemütsstimmung war derart, daſs ich mir nicht gestatten konnte, mich selbst eine Zeit lang zu vergessen und eine Beschreibung der Dinge ringsum zu geben. Ich zog deshalb das Schweigen einem uninteressanten Briefe vor, und gegenwärtig schreibe ich nur, um Ihnen mitzuteilen, daſs ich Sie in ganz kurzer Zeit zu sehen hoffe und daſs ich mich dann bemühen werde, meine Nachlässigkeit in Antwort und Komponieren zu entschuldigen. Das war

after my first letter I began to feel so very unwell that I did every thing with disgust, and could not even think of music, it was I think still a remnant of the Cholera that I had in Paris, for I never felt anything like it before; I was obliged to leave off[1]) all musical occupations and only since some months I have felt well enough to set at work again. — Now I am happy to say I feel better than long before, my compositions are getting on, and even those that are begün since so many months I hope to finish before my departure and bring over with me. I cannot describe you how great a delight I anticipate from my visit to London this spring; I hope to enjoy it even more then düring my former stay, when I was rather too fidgety & hurried which shall not be so much the case[2]) this time, I think. You promised me in your last letter to give me more frequent opportunitys of seeing you and your family; I hope you will not forget that kind promise and if you would I should remind you of it, for I must hear and make a great deal of music with you, you will have new compositions to show me, (I declare that this time I m u s t hear you play the organ) and you will tell me your opinion of mine. The Organ fugue which you wanted to have is finished and I am exceedingly anxious to know whether you will approve of it or not, for till now I like it very much myself. But that may pass away before I give it to you, as I have often experienced it, particularly as it is just finished and as I like every thing during my writing it and perceive the faults only after some time, when I grow colder. I was willing to give you a bad idea of our musical taste here, espe-

[1]) Or.: „of“. . .

[2]) Or.: „so much case“. . .

auch ein Grund, weshalb ich nicht im Stande war, Ihnen zu schreiben; die Kompositionen, die ich Ihnen mit meinem Briefe senden sollte, sind noch unvollendet. Bald nach meinem ersten Briefe fing ich an, mich so sehr unwohl zu befinden, dafs ich alles nur mit Unlust tat, und war nicht einmal fähig, an Musik zu denken. Es war meiner Ansicht nach noch so ein Überbleibsel von der Cholera, die ich in Paris hatte; denn nie zuvor fühlte ich mich derartig; ich sah mich genötigt, von allen musikalischen Beschäftigungen abzulassen und erst vor einigen Monaten habe ich mich wohl genug befunden, wieder an die Arbeit zu gehen. — Jetzt kann ich Ihnen glücklicherweise sagen, dafs ich mich besser fühle als lange vorher, meine Kompositionen gehen vorwärts, und eben diejenigen, die vor so vielen Monaten angefangen sind, hoffe ich vor meiner Abreise zu beendigen und mit mir hinüberzubringen. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr ich mich schon jetzt auf meinen Besuch in London diesen Frühling freue; ich verspreche mir davon noch gröfseren Genufs als während meines früheren Aufenthalts, als ich zu unruhig war und es eilig hatte, was diesmal — denke ich — nicht so sehr der Fall sein wird. Sie versprachen mir in Ihrem letzten Brief, mir häufigere Gelegenheiten zu geben, Sie und Ihre Familie zu sehen; ich hoffe, Sie werden dieses freundliche Versprechen nicht vergessen, und wenn Sie wünschen, möchte ich Sie daran erinnern; denn ich mufs mit Ihnen eine grofse Menge Musik hören und machen, Sie werden mir neue Kompositionen zu zeigen haben, (Ich erkläre, dafs ich Sie diesmal Orgel spielen hören m u f s) und Sie werden mir Ihre Ansicht

cially in the theatres, but I have heard this days a performance of Mozarts Zauberflöte, which would have given you great pleasure, could you have been present. It was indeed one of the best performances of that Opera, that one might hear; every body, the first singer as well as the last double bass player, were full of enthusiasm for that most beautiful master piece; and this feeling throughout the whole gave an unity to the performance as it is seldom heard here. It showed again how great the powers are and what a pity it is, they are not better, or not at all employed;[1]) for every man in the orchestra knows music as well and feels it, and only the „chefs“ are cold, negligent or incapable. The reason of it appears to be a very complicated one, for this is not only in the theatre, but in almost all our public institutions and establishements, in sciences as well as in political affairs and in arts etc. to be complained of, when in other countries it is often the contrary.

I saw Mr. Simphone some time ago, he then promised me to send me the portrait which Mrs. Novello wanted to have, that I might take it over with me for you; but he informed me last week he had sent it already with another opportunity, and was to give me other things for your family before I should leave Berlin, which I shall probably do on the 15th of next month. I think therefore to be in London not later then the 22d of April; this is sooner than I formerly intended, but I shall lose a week or more of my residence, as in the course of May I must go back to Dusseldorf on the Rhine, where I am to conduct the annual musical festival; after

über die Meinigen sagen. Die Orgelfuge, die Sie haben wollten, ist fertig und ich bin aufserordentlich neugierig zu wissen, ob sie Ihnen gefallen wird oder nicht; denn bis zur Stunde mag ich sie selbst sehr gern. Aber das kann vorbeigehen, bevor ich sie Ihnen gebe, wie ich das oft erfahren habe, besonders da sie eben beendigt ist und da ich alles gern mag während meiner Niederschrift und die Fehler erst nach einiger Zeit bemerke, wenn ich kühler werde. Ich wollte Ihnen ein schlechtes Bild von unserem musikalischen Geschmack hier liefern, besonders in den Theatern, aber ich habe dieser Tage eine Aufführung von Mozart's Zauberflöte gehört, die Ihnen grofses Vergnügen gemacht hätte, hätten Sie zugegen sein können. Es war in der Tat eine von den besten Aufführungen dieser Oper, die man hören konnte; jedermann, vom ersten Sänger bis zum letzten Contrabafsspieler, war voller Begeisterung für dies schönste Meisterstück und dies allumfassende Gefühl gab der Aufführung etwas Einheitliches, wie es hier selten gehört worden ist. Sie zeigte wieder, wie bedeutend die Kräfte sind und wie schade es ist, dafs sie nicht besser oder nicht am rechten Platze sind;[1]) denn jedermann im Orchester versteht sich wohl auf die Musik und empfindet sie, und nur die „Chefs“ sind kalt, lässig oder unfähig. Der Grund davon scheint ein sehr komplicierter zu sein; denn das ist nicht nur im Theater, sondern in fast allen unseren öffentlichen Einrichtungen und Anstalten, in Wissenschaften sowohl wie in politischen Dingen und in Künsten etc. zu beklagen, während in anderen Ländern es oft das Gegenteil ist.

Ich sah Mr. Simphone[2])

[1]) Diese Stelle ist von Mendelssohn sehr unklar ausgedrückt. Es dürfte schwer sein, den Worten einen guten Sinn unterzulegen.

[2]) Unbekannt.

which I shall return to London. These festivals are so very famous in this country, that I could not decline it, though I regret the time, that I lose by it in England.

Pray, my dear Sir, excuse this bad and negligent letter, but I am not able to write quietly, when I know I shall see you again in few weeks and tell what I had to write to you. My best compliments and wishes to your daughter and to your son Edward and believe me

very truly your

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

vor kurzer Zeit, er versprach mir damals, mir das Porträt zu senden, das Mrs. Novello haben wollte, dafs ich es mit mir für Sie hinübernähme; aber er benachrichtigte mich vorige Woche, er habe es schon mit einer anderen günstigen Gelegenheit abgeschickt und wollte mir andere Sachen für Ihre Familie mitgeben, bevor ich Berlin verlassen würde, was ich wahrscheinlich am 15. nächsten Monats tun werde. Ich gedenke deshalb nicht später als am 22. April in London zu sein. Das ist zeitiger, als ich früher beabsichtigte, aber ich werde eine Woche oder mehr von meinem Aufenthalt verlieren, da ich im Laufe des Mai nach Düsseldorf am Rhein zurückgehen mufs, wo ich das jährliche Musikfest dirigieren mufs; nachdem werde ich nach London zurückkehren. Diese Feste sind in diesem Land so berühmt, dafs ich nicht absagen möchte, obgleich mich die Zeit dauert, die ich dadurch in England verliere.

Bitte, mein geschätzter Herr, verzeihen Sie diesen schlechten und nachlässigen Brief, aber ich bin aufser Stande ruhig zu schreiben, da ich weifs, dafs ich Sie in einigen Wochen wiedersehen und Ihnen erzählen werde, was ich Ihnen zu schreiben hätte. Meine besten Empfehlungen und Wünsche an Ihre Tochter und Ihren Sohn Edward, womit ich verbleibe als ihr ergebenster

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Schluß folgt.)

Rezitation und Deklamation. (Melodrama.)

Eine kunstästhetische Studie.

Von **August W llmer**-Berlin.

Das Melodrama, d. h. ein rezitiertes Drama mit einer die Handlung unterstützenden Klavier- oder Orchesterbegleitung, eine einst mit Vorliebe gepflegte musikalisch-dramatische Kunstgattung, scheint sich im modernen Kunstleben wieder eine Stelle erobern zu wollen, denn es findet heute kaum eine künstlerische Veranstaltung statt, in welcher Rezitatoren oder Rezitatorinnen von Beruf nicht Gelegenheit zur Deklamation von Gedichten epischen, lyrischen oder dramatischen Inhalts gegeben und in welcher älteren wie modernen melodramatischen Erzeugnissen nicht auch Raum gewährt würde. Im allgemeinen huldigte man bis dahin der Ansicht, daß das Melodrama eine ästhetisch nicht berechtigte Zwittergattung sei, denn es wäre — wie Dr. *Hugo Riemann* sich ausdrückt — nicht einzusehen, warum die Rede nicht bis zum Rezitativ und weiter gesteigert würde. Und derselbe Autor spricht sich in einem Artikel über dramatische Musik dahin aus: „Deklamation mit illustrierender Musik ist eine unglückliche Zwittergattung; die Rezitation erscheint als ein viel zu alltägliches, trockenes Element und schwächt den Eindruck der Musik, anstatt daß diese den ihren erhebt. Im gesprochenen Drama vertragen daher eigentlich nur die stummen Szenen Musik. Das Ballett steht demnach viel höher als das Melodrama; es ist eine reinere Kunstgattung.“ Ähnlich urteilt *Wilhelm Langhans* in seiner „Geschichte der Musik“. Daß *Georg Bendas* einst viel gefeierte und wegen ihrer überaus anziehenden und fesselnden Musik auf allen Bühnen einheimische Melodramen so schnell nach seinem Tode in Vergessenheit geraten seien, dafür macht er allein das Mangelhafte und Widersprechende der Gattung selbst verantwortlich, da sie die Dichtkunst und die Musik nicht zu gemeinsamer Wirkung vereine, sondern nebeneinander hergehen lasse. Daß eine große Anzahl zeitgenössischer und nachfolgender Komponisten Bendas Spuren nachgingen, ist erklärlich, aber Meister von geläutertem Kunstgeschmack sahen das Unzulängliche dieser Kompositionsweise immer mehr ein. So sagt *Karl Loewe* in seinem Vorwort zu der von ihm (1832) mit Beibehaltung von *Bernhard Anselm Webers* melodramatischer Instrumentalmusik für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponierten Schillerschen Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer“: „Die vortreffliche Instrumentalmusik für das Orchester von B. A. Weber ist so eingerichtet, daß die Ballade dazu deklamiert werden muß. Da nun melodramatische Arbeiten dieser Art nur einen kleinen Kreis Verehrer finden, weshalb auch dies Werk nicht so allgemein bekannt ist, als es sein Wert verdiente, so erschien mir die Aufgabe, die Ballade für Gesang zu komponieren und B. A. Webers Zwischenspiele hinein zu verweben, zwar nicht leicht, aber doch interessant.“ Im übrigen führt Loewe in seiner Ballade an geeigneter Stelle, bei der „Messe“, in

originaler Weise noch die Orgel und einen Chor („Sanctus, sanctus Dominus“ usw.) ein. „Er hat, wie *M. Runze* in seinem Vorwort zum X. Bande der Gesamtausgabe von Loewes Werken richtig bemerkt, eine ästhetisch unvollkommene, unbefriedigende und unberechtigte Form in eine berechtigte und befriedigende, d. h. ein Melodram in eine Ballade umgeschaffen. Er hat die von ihm geschaffene Form der Ballade erweitert oder doch wenigstens den Versuch gemacht, zu zeigen, wie eine Ballade in ein größeres System zu bringen sei, indem er dieselbe zugleich instrumentierte und auch Andeutungen zu einzuflechtenden Chören gegeben hat.“

Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen des näheren auf unser Thema ein, so scheint uns, wenn man Rezitation und Deklamation auseinanderhält, letztere das allgemeinere zu sein, denn sie bezieht sich auf alle Dichtungsarten, während Rezitation es nur mit dem Epos zu tun hat. Von den drei Grundformen poetischer Darstellung ist die epische Poesie die Poesie der Außenwelt, sie stellt menschliche Handlungen als in der Vergangenheit geschehen dar, die lyrische Poesie ist die Poesie der Innenwelt, sie stellt menschliche Gefühle und Empfindungen dar; die dramatische Poesie endlich verbindet die Außenwelt mit der Innenwelt, indem sie menschliche Handlungen als in der Gegenwart geschehend darstellt und durch das Selbstreden der handelnden Personen vor Augen führt, wie die Handlung aus dem Geiste entspringt. Der epischen Poesie scheint darum am meisten die Malerei zu entsprechen, der dramatischen die zur Kunst gesteigerte Bewegung, also die Pantomime, der lyrischen Poesie die Musik. Es ist daher erklärlich, daß wir uns die Lyrik der Griechen überhaupt nur als eine gesungene, als einen mit der Lyra begleiteten Gesang vorstellen dürfen, indem so erst die lyrischen Rhythmen ihre rechte Bedeutung erhalten und wir uns erst unter der Vorstellung des Gesanges von der Kraft und Anmut der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen können. Auch der Hymnengesang zum Preise der Götter bildete sich bald zur völlig lyrischen Weise heraus.

Ob sich ein episches Gedicht zur musikalischen Komposition eigne, dergestalt, daß eine in der Vergangenheit liegende Handlung im Gesange mitgeteilt würde, ist eine oft aufgeworfene Frage. In einem „gesungenen“ Epos müsse — so hat man gemeint — alles Epische untergehen, ebenso wie in einem „gesungenen“ Drama von rein dramatischer Wirkung nicht mehr geredet werden könne, da die Musik nur Gefühl und Stimmung vertrage und die dramatische Entwicklung bloß hemme. Soviel dürfte an sich einleuchten, daß das Epos die Rezitation nie abstreifen kann; wie weit die Rezitation durch Musik gehoben werden kann, ist eine andere Frage. An sich dürfte auch im rein epischen Gedicht Stimmung genug liegen, die durch das Hinzutreten von Musik geweckt und gesteigert werden kann. Darum gaben auch die alten Rhapsoden ihren Vorträgen stets eine musikalische Folie und „Singen und Sagen“ ist noch heute (Goethes „Hochzeitlied“: „Wir singen und sagen vom Grafen so gern“) eine Beschreibung für epische Erzählung. Die Ballade — so haben Kunstästhetiker wohl behauptet — sei die äußerste Grenze, bis zu welcher sich der Gesang auf epischem Gebiet vorwagen dürfe, aber auch hier habe allein das Rezitativ das Gesangliche zu beherrschen. Aber gerade hier ist der Ort, zu bemerken, daß die echte Ballade, wie sie sich nach dem Vorgange von Bürger und Herder durch Goethe aus der Volksballade zur Kunstballade gestaltet hat, die rein epische Grenze weit überschreitet, vielmehr die drei dichterischen Elemente der Epik, Lyrik und Dramatik in sich vereinigt und aus episch-lyrischer Ruhe zu echt dramatischem Leben sich entwickelt. Sie verleugnet damit nicht etwa ihre Kunstform, entspricht im Gegenteil dem ästhetischen Grundgesetze der Einheit. Solchergestalt aber reicht für sie eine bloße Rezitation mit Musikbegleitung nicht aus. Entweder man rezitiere sie einfach und erhebe sie durch deklamatorisches Hervorheben des Lyrischen und markante Schilderung des Dramatischen in ihr zu lebensvoller Wirkung oder man überlasse sie ganz der Musik. Da ist, wie bei Zumsteeg, Loewe, R. Schumann, M. Plüddemann u. a., die Ballade in der Tat eine melodische Kraft, mit deren Zaubergewalt der Komponist den Gestalten der Sage und Geschichte einen Umschwung zu geben vermag, daß sie in Leben und Bewegung vor unserm geistigen Auge vorüberziehen. Das epische Element ist hier nur die Bühne für das Dramatische; redend und handelnd treten auf dieser Bühne die Personen auf, alles wird an dem Faden der epischen Erzählung und getragen von lyrischer Stimmung Leben und Bewegung, alles aber vollzieht sich nur vor unserm geistigen Auge, ohne äußere Schaustellung, ohne allen Theatereffekt. Wahrlich, die echte Musikballade, wie wir sie namentlich Loewe verdanken, repräsentiert eine in sich vollendete Kunstgattung.

Wie ganz anders verhält es sich dagegen mit dem Melodrama, eine Form, die man in neuerer Zeit wieder aufgenommen hat. Zwar reichen sich hier Rezitation und Deklamation — womit wir eine gesteigerte, gehobene Rezitation bezeichnen — mit der Tonkunst die Hand zum Bunde. Man begnügt sich auch nicht damit, daß die Musik nur in einzelnen Akkorden das gesprochene Wort begleitet, man bringt vielmehr in den Redeeinschnitten charaktervolle Zwischenspiele und sucht so den Empfindungsausdruck zu verstärken. Gewiß führt man mit Recht an, daß selbst Beethoven das Melodrama in der Kerkerszene seines „Fidelio“, wo es als Steigerung gegenüber dem Gesange erscheint,

angewandt habe, daß Mozart den Melodramen Bendas höchste Anerkennung zollte, wie auch Weber in der „Preziosa“ und im „Freischütz“ und Marschner im „Hans Heiling“ auf diese Form zurückgriffen. Von den neueren Meistern der Romantik ist es kein geringerer als *R. Schumann*, der sich des Melodramas in seinem „Manfred“ mit großem Glück bediente und mit diesem Werk wohl für lange Zeit das Hervorragendste in diesem Kunstgenre schuf. Es liegt uns auch ganz fern, bei dem lebhaften Interesse des Publikums für die Rezitations- und Deklamationskunst dasselbe gerade dem Melodrama abspenstig zu machen. Manchem wird vielleicht ein unverhoffter Genuß zuteil und soweit es sich um das Hervorziehen älterer Melodramen handelt, ist gewiß das kunsthistorische Interesse zu loben. Man verfalle nur nicht in den Irrtum, daß das Melodrama, dem man neuerdings mit Rich. Wagnerschen Leitmotiven und mit allerlei modernen instrumentalen Mitteln beizukommen sucht, sich auf diese Weise zu einer wirklichen und in sich berechtigten Kunstform erneuern und gestalten lasse.

Der eigentliche Schöpfer des Melodramas in Deutschland, Georg Benda (1722—1795) in Gotha, erregte mit seiner „Ariadne auf Naxos“ und mit seiner „Medea“ das größte Aufsehen und dies sowohl im In- wie im Auslande, obwohl bereits zwei Jahre vorher Rousseau mit seinem Melodrama „Pygmalion“ in Paris große Triumphe gefeiert hatte. Jedenfalls aber war die „Ariadne“ dem Werke Rousseaus an Kunstwert sehr überlegen. Interessant ist, was *Ludwig Landshoff* in seiner Schrift über Zumsteeg, der sich gleichfalls in dem Melodrama versuchte, über Bendas Verfahren sagt: „Benda war ein zu genial veranlagter Musiker und zugleich Dramatiker, um nicht einzusehen, daß eine Vereinigung von gesprochenem Wort und Ton entweder der freien Entfaltung der Musik hinderlich sein oder aber das Verständnis der Worte in Verbindung mit einer wirklich dramatischen Musik, etwa infolge eines schnellen Tempos oder einer gesteigerten Tonstärke, verloren gehen mußte. Er gelangte daher zu dem Ausweg, den Text in den Pausen oder auf einem vom Orchester ausgehaltenen Akkord sprechen zu lassen, während die vorhergehende oder die darauf folgende Musik den Empfindungsinhalt jener Verse verbildlichte.“

Wie sehr die Zeitgenossen dem Komponisten huldigten, beweist u. a. die Tatsache, daß selbst Goethe von der neuen Kunstgattung ganz erfüllt war. Er schrieb ein eignes Melodrama „Proserpina“, das 1776 in der Musik von *Karl Sigismund von Seckendorf* in Weimar zur Aufführung gelangte und später daselbst (1815) in neuer Musik von *Karl Eberwein.* Und noch 1798 kam Rousseaus „Pygmalion“ auf der von Goethe geleiteten Weimarer Bühne mit Ifflands meisterhafter Darstellung zur Aufführung, die *Aug. Wilh. Schlegel* zu einem begeisterten Sonett: „Der neue Pygmalion. An Iffland“ begeisterte.

Nun, lassen wir den Alten ihren wohlverdienten Ruhm! Aber auch in der Kunst gilt das ewige Gesetz der Entwicklung und des Fortschritts.

Lose Blätter.

Gehören Bruchstücke aus Rich. Wagners Musikdramen in den Konzertsaal?

Die Redaktion des Konzert-Taschenbuchs von *Gutmann* in München hat an bekannte Musiker die Rundfrage gestellt: „Gehören Bruchstücke aus Rich. Wagners Musikdramen in den Konzertsaal?“ Wie zu erwarten, sind die Antworten verschieden ausgefallen. *Eugen d'Albert, Max Chop* und *Felix Mottl* verneinen die Frage glatt, andere wollen nur die selbständigen Vorspiele und Ouvertüren gelten lassen, die meisten der Gefragten antworten mit „Wenn und Aber“. Dr. *Hans von Wolzogen* fafst sein Urteil in den Reim zusammen:

Wagners musikalisches Drama:
Ins Konzert gehört es nimmer,
aber gern gehört wird's immer.

Er begegnet sich in dieser Antwort mit der von *Enrico Bossi*, welcher schreibt: „Nach vierzigjähriger Erfahrung kann man meiner Ansicht nach die Frage kaum mehr zur Sprache bringen. Das Publikum hat schon seit langem sein unumstöfsliches Urteil abgegeben, das eine Diskussion nicht mehr zuläfst.“ —

Meiner Meinung nach sind hier zwei Fragen zu stellen: „Wirken gewisse Wagnersche Bruchstücke (z. B. Vorspiele resp. Ouvertüren, Gralserzählung, Brautchor, Zug nach dem Münster, Lohengrins Abschied, Duett, Spinnerlied und Ballade aus dem Fliegenden Holländer, Dich teure Halle, Romerzählung, Pilgerchöre aus Tannhäuser, Isoldens Liebestod aus Tristan, Liebeslied aus der Walküre, Preislied und Am stillen Herd aus den Meistersingern und anderes) rein musikalisch — ohne Szene — genügend, um im Konzertsaal gehört zu werden? Diese Frage verneinen, hiefse schwarz für weifs erklären. Es gibt einfach keine Musik der Welt, die auch im Konzertsaal so stark, mindestens so berauschend wirkt, als diese Stücke, wenn erstklassige Künstler und Orchester ihre Interpreten sind. Sie wirken meistens so intensiv, dafs andere nachfolgende Stücke darunter leiden. Diese Erfahrung nun führt uns zur zweiten Frage: Wird durch die Wagner-Fragmente nicht der Geschmack an reiner, intim wirkender Konzertmusik beeinträchtigt, so dafs der „Konzertstil“ mit der Zeit ein ganz anderer, nicht erwünschter wird? Nur diese zweite Frage kann heute noch zur Diskussion gestellt werden.

Ich denke, man braucht nicht so ängstlich wegen etwaiger Stilverschiebung zu sein. Wie lange schon nehmen jene Fragmente einen breiten Raum im Konzertsaal ein, und unser Publikum hört trotzdem die Lieder und Symphonien unserer Klassiker mit gröfstem Genufs, vorausgesetzt, dafs nicht Ungeschicktheit in der Programm-

aufstellung ihre Wirkung beeinträchtigt. Auf der andern Seite hat es nichts geschadet, dafs unser modernes Lied, namentlich durch *Hugo Wolf*, einen Tropfen Theaterblut bekommen und die symphonische Dichtung verwandte Züge mit dem Tondrama hat. Leben und Kunst sind eben heute vorwiegend dramatisch. E. R.

Aus Weimars Musikleben.

Das Musikleben Weimars stand stets zweifellos in vieler Hinsicht über dem Durchschnitts-Niveau der übrigen Thüringer Residenzen mit gleichen oder ähnlichen vitalen Bedingungen, was die Goethestadt aber wohl etwas aus dem Rahmen heraushebt, ist unstreitig die Hofkapelle, die numerisch wie technisch im letzten Jahre gegen früher noch bedeutend gewonnen hat. Auch die Lücke, welche durch den frühen Tod des vortrefflichen jugendlichen Hofkonzertmeisters *Krasselt* in die Elite des Orchesterkörpers gerissen war und lange Zeit unausgefüllt blieb, ist wieder geschlossen. Es ist eben schliefslich Jeder zu ersetzen, freilich niemals die Individualität, die gerade beim Tonkünstler eines der wertvollsten und beachtenswertesten Momente bildet. Dafs es der Nachfolger des immer noch zur Disposition gestellten Hofkapellmeisters Krzyzanowski zum grofsen Leidwesen dieses ebenfalls mit dem gleichen Titel behaftete *Peter Raabe* meisterhaft versteht, aus diesem grofsen Musikkörper auch etwas Grofses herauszuholen, haben in der Oper die ausgezeichneten Wagner-Aufführungen bewiesen sowie die erste Grofstat des verhältnismäfsig noch jungen Meisters bestätigt: die Aufführung von Weingartners Faustmusik, deren an dieser Stelle seinerzeit Erwähnung getan worden ist. Als damals die Kandidatur Raabes um den Hofkapellmeisterposten in Weimar in Musikkreisen ventiliert wurde, waren die Zweifel nicht unberechtigt, ob dieser, der lediglich Konzertdirigent gewesen und die grofse Oper nur vorübergehend kultiviert hatte, für diesen Posten geeignet sein würde. Aber mit eiserner Energie und — das darf nicht vergessen werden — mit Hilfe des ausgezeichnet „eingespielten“ Orchesters hat Raabe die kleinen ihm noch anhaftenden Mängel als Orchesterleiter überwunden. Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, dafs Hofkapellmeister Raabe seinem kaltgestellten Kollegen für die vortrefflich gut geschulte Kapelle, die ihm über viele Schwierigkeiten in seinem neuen Amte hinweggeholfen, zu Danke verpflichtet ist. *Krzyzanoswki* verfügte unbestreitbar über eine souveräne, von jeder Pedanterie freie Führung des Taktstocks und verstand es meisterhaft, ohne Aufsehen jede einzelne Stimme mit einem einzigen Blick zu leiten. Und er wurde — das ist die Hauptsache — vorzüglich verstanden. Seine permanente Sinekure wird nun von seinen ehemaligen Mitarbeitern ebenso bedauert wie von den Theaterfreunden überhaupt. Die Zusammenarbeit dieser beiden hochbegabten Menschen wäre für das Hoftheater wie das lokale Kunstleben überhaupt von gröfstem Wert gewesen. Aber dafs ein solches Zusammenwirken eben sehr schwer zu ermöglichen ist, haben auch frühere Situationen an der gleichen Stelle wiederholt dargetan.

Mit besonderer Spannung sah man eingangs der vergangenen Saison den in ganz Thüringen sich eines ausgezeichneten Rufes erfreuenden grofsen Abonnementskonzerten der Hofkapelle entgegen, nicht allein im Hinblick auf die technische Führung seitens Raabes, sondern auch bezüglich des Geschmacks in der Programmwahl. Die frühere künstlerische Hauptbetätigung Raabes lag ja bekanntlich lediglich im Konzertsaal, und dem einstigen Dirigenten der grofsen Mannheimer und Münchener Künstlerkonzerte durfte man bedingungslöses Vertrauen entgegenbringen. Man ist nicht getäuscht worden. Der neue, schöne Theaterraum sah an jedem der wenigen Abende ein begeistertes Publikum.

Die beginnende Konzertsaison hat diesmal bezüglich dieser grofsen Orchesterkonzerte insofern ihre ganz besondere Bedeutung, als diese das 50jährige Geburtsfest feiern dürfen. Im Schillerjahr 1859, während der ganz Deutschland, ja die Welt durchbrausenden Begeisterung, fand am 19. November unter Lassens Leitung das erste grofse Abonnementskonzert statt, dem dann bis zum Schlufs des Jahres in rascher Aufeinanderfolge vier weitere folgten. Diese Konzerte haben sich im Laufe der Jahre über die ganze Winterspielzeit verteilt und an Zahl zugenommen. Heute werden gerade die doppelte Zahl gegen das Geburtsjahr gegeben. Neben dem mit der Zeit nahezu bis zur Vollendung ausreifenden Orchesterkörper ruht die künstlerische Bedeutung dieser Konzerte vornehmlich in der Betätigung grofser und gröfster Solisten und Tonsetzer, welche die aktive künstlerische Teilnahme an den Weimarer Hoftheater-Konzerten von jeher besonders hoch einzuschätzen pflegen. Als einen weiteren Vorzug betrachten es viele Komponisten, ihre eigenen Werke an dieser Stätte, wo nur die Klassiker und hervorragende Tondichter zum Worte kommen, dirigieren zu dürfen. So werden in der beginnenden Saison zunächst *Wilhelm Berger* und *Max Reger* mit eigenen Werken, die mit Ausnahme der Regerschen Lieder zum ersten Male in einem öffentlichen Konzert als sogenannte Uraufführungen erscheinen, am Dirigentenpult stehen. Berger wird am 10. Dezember seine „Variationen über ein eigenes Thema und Schlufsfuge für grofses Orchester“ und Reger die „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller“ (Op. 100) einer an das Beste und Schönste gewöhnten Kunstgemeinde vorführen. Als weitere Erstlinge stehen auf dem Programm Hugo Wolfs „Italienische Serenade für kleines Orchester“, Waldemar von Baufsnerns „Liebesduett aus der Oper Herbart und Hilde“ und ein „Klavierkonzert“ von Bolko von Hochberg. Neben den grofsen Schöpfungen Beethovens, Mozarts, Haydns, Schuberts, Schumanns, Brahms, Bruckners und Berlioz' stehen *Liszts* grofse „Faustsinfonie“ und *Richard Straufs'* „Heldenleben“. Aufser den beiden genannten Komponisten werden von fremden Künstlern als Solisten teilnehmen: *Conrad Ansorge*-Berlin, *Elisabeth Bokemeyer*-Berlin, *Frieda Kwast-Hodapp*-Berlin, *Edith von Voigtländer*-Berlin, *Friedrich Grützmacher*-Köln, *Fritz Reitz*-Berlin und *Gertrud Fischer-Maretzki*-Berlin. Die übrigen als Solisten mitwirkenden Kräfte gehören der Weimarer Hofbühne bezw. Hofkapelle an.

Es ist eine allbekannte Tatsache, dafs viele erstklassigen Kunstkonzerte, sofern ihr Schwerpunkt im Orchester und den Chören liegt, weniger mit der Schwierigkeit der Besetzung des ersteren als mit der Beschaffung und Disziplinierung der letzteren zu kämpfen haben. Auch in der von Kunstdilettanten geradezu durchsetzten Musikstadt Weimar hat es infolge des ver—pönten Kastengeistes, der in dem sonst so friedlichen Residenzstädtchen zeitweilig paranoitische Formen annimmt, stets die gröfste Mühe gemacht, einen dem grofsen Orchesterkörper gewachsenen

gemischten Chor heranzuziehen. Während z. B. die Nachbarstädte Jena und Gotha in dieser Beziehung über ein ganz vortreffliches und als Gesamtkörper frei verfügbares, bildsames Material verfügen, war Weimar bis zur Gegenwart auf das Zusammensuchen zerstreuter Kräfte angewiesen. Es fehlte völlig an der Möglichkeit, grofszügige Choraufführungen zu veranstalten; jeder einzelne kleine Chor stand für sich, und jedes gedeihliche grofse Zusammenwirken fehlte. Jetzt ist man endlich in Weimar soweit, den Zusammenschlufs fast aller musikalisch-gesangbegabten Personen analog den genannten beiden Schwesterstädten und nach den Beispielen von Bonn, Heidelberg, Dortmund, Meiningen, Rostock, Schwerin usw. zu einem grofsen festgeschlossenen Chorverband zu vereinigen, um event. damit die künstlerischen Forderungen der Abonnementskonzerte im Hoftheater zu unterstützen, vor allem aber auch grofse Musikaufführungen aufserhalb dieses Rahmens aus eigener Initiative zu ermöglichen. Auf den Fundamenten der Grofsherzoglichen Musikschule ruhend, wird Professor *von Baussnern* als spiritus rector des ganzen Unternehmens, im kommenden Winter zunächst Bachs Kantate „Eine feste Burg“, „Debora“ von Händel in der Bearbeitung von Chrysander, sowie den „Kinderkreuzzug“ von Pierné zur Aufführung bringen. Wir werden auf die Art des Gelingens dieser grofsen Werke durch diese neue Gemeinschaft später zurückkommen.

Als ein neues Moment in der Entwicklung des musikalisch-didaktischen Lebens in Weimar mufs der Eintritt der einstigen, weltbekannten Dresdener Hofopernsängerin *Charlotte Huhn* in den Lehrkörper der Grofsherzoglichen Musikschule als Lehrerin des Gesanges bezeichnet werden. Die einstige geniale Wagnersängerin wird es vor allem als ihre Aufgabe betrachten, brauchbare Gesangskräfte für die Bühne heranzubilden, die nach ihrer Ausbildung ihre ersten schweren Schritte in das öffentliche nicht immer beneidenswerte Leben der Kunst in dem wenige Schritte von der Stätte ihrer Ausbildung gelegenen grofsen Kunsttempel tun sollen. Unter Berücksichtigung des künstlerischen Milieus des Weimarer Hoftheaters für beide Teile gewagte Schritte! Doch auch hier heifst es: Abwarten! Jedem Mifslingen anderer ernster Arbeit im Leben darf man das Wort des Properz: „in magnis bona voluisse sat est,“ zum Troste dienen lassen, nur im Bereiche der Kunst hat es wenig Kurswert. H. K.

Jahresfest des Evangel.-kirchl. Chorverbandes für die Provinz Sachsen und des Organisten- und Kantorenvereins der Provinz Sachsen am 7. und 8. Oktober in Eisleben.

Von Organist Seidenstücker-Nordhausen a. H.

In brüderlicher Gemeinschaft feierten die beiden auf die Hebung und Förderung der Kirchenmusik gerichteten Vereine in der Provinz Sachsen ihr Jahresfest in der berühmten Lutherstadt Eisleben, wo den Teilnehmern aufser den wichtigen Beratungen und belehrenden Vorträgen der edelste musikalische Kunstgenufs geboten wurde. — Der Vorsitzende des Chorverbandes, Herr Superintendent *Bethge*-Halle a. S.-Giebichenstein, begrüfste die zahlreich erschienenen Mitglieder. — Um ½5 Uhr versammelten sich die Teilnehmer mit einer zahlreichen andächtigen Gemeinde zu einem Festgottesdienste in der altehrwürdigen Andreaskirche. Der Gottesdienst begann mit der Kantate zum Michaelisfeste: „Herr Gott, dich loben alle wir“ von J. S. Bach, einem Lobgesang von der Dienstbarkeit der heiligen Engel, welcher am Schlusse der Feier die Kantate über das Lied: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von demselben Meister folgte. Beide zeigen die ausgeprägte Form, in welcher Anfang und Ende durch zwei Strophen desselben Chorals gebildet werden. Die erste dient zur Ausführung eines grofsen selbständig begleiteten Chorbildes, die letztere hebt durch ihren schlichten, vierstimmigen Satz das kirchliche Wesen des Chorals hervor.

Aus der ersten Kantate ist besonders die höchst charakteristische Bafsarie: „Der alte Drache brennt vor Neid“ hervorzuheben, in der die drastischen Orchesterfiguren gleichsam die wutvollen Windungen darstellen, in welchen der grausige Schlangenleib des alten Drachen sich emporrichtet, um die Kinder Gottes zu verderben. — Sehr geschickt hatte der Leiter, Herr Oganist Dr. *Stephani*, den wundervollen Chorsatz aus der Kantate: „Gott ist mein König“ eingelegt, welcher das innige, ergreifende Gebet Ps. 74, 19 enthält: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben“. — Chor und Gemeinde teilten sich in den Gesang der beiden Schlufsverse des Liedes und schlossen sich unter Orchesterbegleitung zusammen zu dem angefügten Verse: „Dein Wort ist unsers Herzens Trutz“.

Die zweite Kantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ für den letzten Sonntag im Kirchenjahr ist eine tiefergreifende Illustration des Evangeliums von den zehn Jungfrauen. Den Grundstock bildet Nikolais Lied und Melodie.

Beide Kantaten waren von Herrn Dr. *Stephani* für die Aufführuug bearbeitet, die letztere unter Benutzung einer Vorlage von Schreck. Die Ausführung machte dem Bach-Verein, der die Pflege Bachscher Kunst auf seine Fahne geschrieben hat, alle Ehre. — Von den Solisten zeigten die Oratoriensängerin Fräulein *Doris Walde*-Dresden (Sopran), Herr *Georg Seibt*-Chemnitz (Tenor) und Herr *Hans Vaterhaus*-Frankfurt a. M. (Bafs), mit glänzenden Mitteln ausgerüstet, edle Auffassung in jeder Nummer.

Beide Kantaten waren in glücklicher Weise zu einer gottesdienstlichen Feier vereinigt. Herr Superintendent *Luther* hielt die Liturgie und die Festansprache unter Zugrundelegung des Psalmwortes: „Ich will singen von der Gnade des Herrn“ ewiglich. In fesselnder Weise sprach der Redner von der edlen Gottesgabe der Musik, wie sie in den unvergleichlichen Werken J. S. Bachs uns geschenkt ist, im Dienste der evangelischen Kirche. Wenn der Reformator Luther, an der die Festkirche so vielfach mahnt, der Vater des evangelischen Kirchengesanges ist, so brachte uns sein getreuer, gleichbegabter Sohn Bach den evangelischen Choral in seiner unvergleichlichen Form, die alle Herzen zur Andacht und echter Religiosität zwingt.

Am folgenden Morgen vereinigten sich die Mitglieder des Organisten- und Kantorenvereins zu einer geschäftlichen Sitzung. Der Vorsitzende, Herr Organist *Busse*-Magdeburg, begrüfste die Versammlung und erstattete den Jahresbericht. Das verflossene Geschäftsjahr war für die Kirchenmusiker insofern von hoher Bedeutung, als die längstgehegte Gründung eines Landes-Verbandes endlich verwirklicht wurde, der die Provinzialbezirke Berlin, Brandenburg, Hannover, Hessen-Cassel, Pommern, Posen, Ost- und

Westpreufsen, Rheinland-Westfalen, Sachsen, Schlesien und Schleswig-Holstein umfafst. Das Verhältnis unseres Provinzial-Verbandes zu andern Vereinen mit gleichen oder ähnlichen Bestrebungen wird nochmals festgestellt. Der Verband begrüfst alle Förderer der kirchenmusikalischen Interessen, auf welcher Seite sie auch stehen mögen, als Freunde, wahrt sich aber in jeder Hinsicht seine Selbstständigkeit. Dafs er jemals eine Sektion des Lehrervereins werde, ist vollständig ausgeschlossen. —

In der angeschlossenen öffentlichen Hauptversammlung referierte Herr Superintendent *Bethge* über das Thema: „Der deutsch-evangelische Choral, seine Bedeutung für das religiöse Leben und seine Gestaltung in der Gegenwart."

Der Choral ist hervorgewachsen in liedmäfsiger Gestaltung aus dem vorreformatorischen kirchlichen Gesang, namentlich aus dem mittelalterlichen kirchlichen Volksgesang, zugleich auch aus dem mittelalterlichen weltlichen Volksgesang. — Dadurch erhält er gleich in seiner Entstehungszeit sein wesentliches Gepräge in der innigen Vereinigung und Durchdringung des religiösen und des volkstümlichen Moments. Er ist Lied, religiöses Lied. In seinen ältesten Erscheinungen ist er mit gutem Recht als das Werk der evangelischen Gemeinde, des evangelischen Volkes selbst, als unmittelbarer Ausflufs der deutschen Volksseele zu bezeichnen, wie denn auch in den ersten Jahrzehnten die einzelnen Urheber meist gar nicht nachzuweisen sind. — Aber auch die nachfolgenden, seit Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbaren Komponisten bewahren in ihren Schöpfungen diesen Charakter der innigen Durchdringung des Religiösen und Volkstümlichen. Wenn auch später das Persönliche, Individuelle der Empfindung mehr und mehr hervortritt, so bewahren doch die Choräle bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts den ursprünglichen Charakter der religiösen Volkstümlichkeit oder der volkstümlichen Religiosität. Erst als im ganzen Kulturleben des deutschen Volkes das Volkstümliche in seiner kraftvollen Tiefe zu schwinden begann und im kirchlichen Leben der religiöse Gehalt vor dem seichten Aufklärungsgeist sich zurückzog, versiegte die Quelle des Chorals.

Der Referent nahm Stellung zu den Bewegungen unserer Zeit, welche auf Revision der zurzeit üblichen Melodieformen abzielen und weist die extreme Richtung zurück, die alle Melodien nach der ursprünglichen rhythmischen und melodischen Form einführen will. In der Sache an sich liegt kein Anlafs vor zu einer Änderung des Bestehenden. — Bereitwillig ist dennoch der Bewegung zuzustimmen, welche eine Einheitlichkeit des Gemeindegesanges im ganzen evangelischen Deutschland erstrebt, doch ist Beschränkung auf das absolut Notwendige und möglichste Berücksichtigung und Schonung der berechtigten Besonderheiten zu empfehlen. Man soll der Gemeinde nichts nehmen, wenn es nicht schlecht ist und wenn man nichts Besseres an die Stelle zu setzen hat. Bei den Verhandlungen sollte alle Prinzipienreiterei, das Schlagwort „rhythmisch", und „ausgeglichen" beiseite gesetzt werden. Von Melodie zu Melodie ist zu entscheiden, welche Form die schönste und erbaulichste ist, unter gleichzeitiger Beachtung der ursprünglichen Fassung, des traditionellen und des künstlerisch-musikalischen Gesichtspunktes. Der Referent weist darauf hin, die Zeilenschlüsse sinngemäfs zu gestalten und schliefst mit einem Aufruf zur Wertschätzung und Pflege des deutschen evangelischen Chorals. — Der gediegene Vortrag fand vielen Beifall und soll gedruckt werden. — Den Abschlufs fanden die Veranstaltungen mit der vom städtischen Singverein vorbereiteten Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung" von Jos. Haydn. Die Aufführung fand im Saale des Wiesenhauses statt und nahm bei gut besetztem Hause einen überaus erfolgreichen Verlauf. Herr Dr. *Stephani* hatte das Werk vorzüglich vorbereitet, und die Künstler, der Chor und das Orchester gaben ihr Bestes zum guten Gelingen der Veranstaltung.

XXII. Deutscher evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Dessau am 18. und 19. Oktober.

Dafs der unser ganzes Vaterland umfassende grofse Kirchengesangverein gerade Anhalts kunstliebende Hauptstadt als Ort seiner Generaltagung gewählt hatte, lag in dem besonderen Umstande begründet, dafs der in Dessau wirkende „Herzogliche Singechor" jüngst auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken konnte und der „Deutsche evangelische Kirchengesangverein" von jeher gern mit seiner Versammlung ein Jubiläum eines der Kirchenmusik dienenden Vereins verschönt. Die Geschichte des „Herzogl. Singechors", eines Instituts von der Art des Leipziger Thomanerchors, ist in vieler Hinsicht bedeutsam. Entstanden aus der Dessauer Kurrende, die 1602 nachweisbar auftritt und die vermutlich bis an die Schwelle der Reformation zurückreicht, zeigt uns der Chor die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik in Anhalt und die treue Fürsorge des Anhalter Fürstenhauses um das Wohl der Kirche. Herzog Leopold Friedrich Franz war es, der den Singechor gründete und reichlich mit Geldmitteln ausstattete. Geraume Zeit stand an seiner Spitze der hochgefeierte Dr. *Friedrich Schneider*, der Komponist des „Weltgerichts". Jetzt wird er von dem tüchtigen Herzogl. Musikdirektor *Otto Urban* dirigiert, der auch mit aller Sorgfalt die Geschichte des „Herzogl. Singechors" (Verlag: Hofbuchdruckerei C. Dünnhaupt-Dessau) schrieb. Die musikalischen Leistungen des Chors sollte man nun näher in dem Festgottesdienste, dem die genaue Ordnung aus Bachs Zeiten zugrunde lag, die bekanntlich die musica sacra in weitgehendster Weise berücksichtigt, kennen lernen. Sämtliche Choralsätze, die hier vorkamen, wie auch die übrigen Kompositionen, die Choralvorspiele, die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern", das Orgelnachspiel rührten von *Joh Seb. Bach* her. Vor einem so musikverständigen Auditorium von Geistlichen, Lehrern, Organisten, Kantoren und Chordirigenten, wie es in der Schlofskirche versammelt war, hatten die ausführenden Faktoren gewifs einen schweren Stand. Wenn nicht alles nach Wunsch geriet, so war man doch mit Eifer bei der Sache. Die Vortragsart der Choräle hat jedoch einigermafsen Befremden hervorgerufen. Es wurde merkwürdig abgerissen gesungen, worüber Kantilene und feine Ausarbeitung viel zu kurz kamen. Wie schönes Material der Chor aufweist, im Interesse eines ausgeglichenen Klangbildes hätte der Tenor grofser Mäfsigung bedurft und hätte der Sopran, besonders im cantus firmus der Kantate, recht gut mehr hervortreten können. Die Soli der Kantate sangen Fräulein *van Dresser*, *Hans Nietan* und *Rudolf von Milde* (sämtlich von der Dessauer Hofoper), von denen die Dame den Stil Bachs am besten traf. Das Orchester, in den Soloinstrumenten durch geschätzte Dessauer Künstler verstärkt, stellte die Kapelle des 93. Inf.-Reg. Cembalo

war leider nicht besetzt, Prof. *R. Bartmufs*, der weitbekannte Dessauer Orgelmeister, spielte die Rezitative auf der Orgel. Mit seinen Vorträgen, insonderheit mit dem Präludium Gdur, hinterliefs er diesmal nicht den bedeutenden Eindruck, den wir sonst von seiner Kunst empfangen haben. — Den „Herzogl. Singechor" hörte man noch einmal bei dem Begrüfsungsabend. Hier bekam man von seiner Leistungsfähigkeit ein ungleich vorteilhafteres Bild. Fein abgewogener Zusammenklang, entzückende Vortragsart, saubere Intonation, ausgeprägtes Gefühl für Dynamik — mit diesen Vorzügen sang er den Hymnus „Veni, sancte spiritus" von Andr. Hammerschmidt, den Chor „Gib dich zufrieden" von J. G. Ebeling (beide Sachen in der Bearbeitung von O. Urban) und endlich eine ganze Anzahl herzig-inniger Volkslieder des Mittelalters aus der Sammlung Arnold Mendelssohns. Die verschiedensten Ansprachen füllten die jedesmaligen Pausen aus. Wir möchten hier nur an die gediegenen Worte des Superintendenten *Nelle* aus Hamm i. W. und des Prof. Dr. *Smend* aus Strafsburg erinnern. Beide Männer kennen ihren Bach und lieben ihn aus tiefster Seele, sie haben auch ein ungemein feines Empfinden dafür, was unserer Kirche in ihren musikalischen Verhältnissen not tut. An dieser Stelle bedarf es auch der Erwähnung des Pastors *Jahr* von der Marktkirche zu Halle a. S. Er hielt im Festgottesdienst die Predigt über Psalm 89, 2 und fand namentlich herrliche Worte für das Verhältnis der musica sacra zur Gemütsbildung unserer zu einseitig auf Verstandesbildung hinauslaufenden Kulturzeit. — Ein grofses Kirchenkonzert ist den nach Hunderten zählenden Besuchern dann noch am Abend des 2. Tages von Musikdirektor *A. Theile* unter Mitwirkung von Solisten (u. a. Prof. Bartmufs-Orgel, A. Pellagrini-Violine, Gertrud Merkel und Toni Raab-Gesang) geboten worden. Auf dem Programm standen M. Regers Choralkantate „Meinen Jesum lafs ich nicht", Psalm 126 für Frauenchor, Solovioline, Solobratsche und Orgel von R. Bartmufs, Chöre von F. Schneider, Aug. Klughardt, J. Pachelbel, sowie einige Instrumental- und Gesangssoli von D. Buxtehude, J. S. Bach, Mendelssohn und Max Gulbins. — Auf der eigentlichen Tagesordnung des 22. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstages standen Verhandlungen über folgende Gegenstände: Der Organist im Hauptamt (Ref. Königl. Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen) und Bachs Musik im Gottesdienst (Ref. Dr. *Rudolf Wustmann*-Bühlau). Beide Vorträge brachten viel Interessantes, doch führen Beckmanns Leitsätze in ideale Höhen, die vorderhand unerreichbar, geschweige denn überhaupt erreichbar sind.

Paul Klanert, Halle a. S.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Oktober. Don Juan gelangte wieder auf den Spielplan der Königlichen Oper, wo wir ihn lange vermifst hatten. Es fehlte uns die Donna Anna. Nun haben wir sie in dem neuen Mitgliede Frau *Kurt*, aber sie reicht für die Rolle nicht aus. Der Ton ist guttural und unfest — das erträgt man bei Mozart schwer. Auch fehlt der Figur die Gröfse, ob man die Tochter des Gouverneurs nun als ideales Wesen oder nur als leidenschaftliches Weib auffafst. Sämtliche Partien der Oper sind jetzt neu besetzt. Genügend wohl, aber nicht hervorragend. Die Herrschaften der lyrischen Bühne bewegen sich zuviel auf den Gebieten der Leoncavallo und Puccini und sind es nicht mehr recht gewohnt, schöne Melodiefäden zu spinnen und sie zu einer edlen Kantilene zu gestalten. Fräulein *Artôt* konnte das als Zerline allerdings, aber mit ihrer Sinnigkeit gelingt es ihr nicht so ganz, der Sinnlichkeit des spanischen Bauernmädchens Ausdruck zu geben. Ein absonderlicher Versuch war es, unsern ausgezeichneten Mime für den Leporello zu bestimmen. Herr *Lieban* war ursprünglich Bariton, dann wurde er — kein schöner, aber sehr beweglicher — Tenor. Er singt mit Fistelstimme z. B. die Koloratur-Arie der Rosina in Rossinis Barbier, und hat in diesem Werke auch schon den Grafen Almaviva in unserm Opernhause gegeben. Aber mit dem Leporello war es doch nichts. Der Stimme fehlt dazu der Charakter und in der Tiefe auch die Kraft. Aufserdem ist Don Juans Diener durchaus kein Spafsmacher, wenn er auch — Leporello heifst ja Häschen -- durch seine Furchtsamkeit oft komisch wirkt. Leider wird die Registerarie immer noch possenhaft gegeben. Die langen Papierstreifen mit den paartausend Silhouetten der verlassenen Geliebten breitet der Diener vor Elvira aus, wie ein reisender Händler seine Stoffmuster. Und dabei singt er: „Seh'n Sie hier ein Register, von meiner Hand gefertigt" — (im Originale sogar „geschrieben"). Wir sind doch jetzt dahin gekommen, den Don Juan Mozarts als ein ernstes Drama zu betrachten. Einst galt er nicht dafür. Ich weifs noch, dafs der Komiker unseres Schauspielhauses als Häscher auf der Bühne erschien, um Don Juan zur Schuldhaft zu führen, weil er die Juwelen für seine Schönen nicht bezahlt hatte. Das war freilich vor 50 Jahren. — Man benutzte jetzt bei der Neustudierung H. Levis Textbearbeitung, die neue Mängel einführt, aber alte nicht beseitigt. Das freilich hatte man ihr hier nicht nachgemacht, die Oper „Don Giovanni" zu nennen, damit beim Erscheinen des Komturs sein Ruf mit den Noten Mozarts genau übereinstimme. Mehr als hundert Jahre hindurch wurde da „Höre, Don Juan!" oder ähnlich gesungen. Und so sollte es bleiben. Wir sprechen allerdings das Wort Don Juan nicht richtig aus, aber es hat sich in unsrer Sprache das Bürgerrecht erworben. Wir würden uns auch umsonst bemühen, das Volk daran zu gewöhnen, dafs es einen Mädchenjäger einen Don Giovanni nennte. Der ist und bleibt bei uns ein Don Juan. Wozu also den spanischen Namen zu einer deutschen Übersetzung italienisch bezeichnen? — Die Secco-Rezitative begleitete Herr Kapellmeister *Blech* auf dem Klaviere anstatt auf einem Cembalo. Und diese Begleitung tat mir weh, so derb und sozusagen geschäftsmäfsig war sie. Überhaupt hatte er es mit der Musik sehr eilig und leitete das grofse Werk wohl sicher, aber nicht warm. — Unser früherer Don Juan, der tenorgewordene Herr *Berger* ist bisher noch in keiner andern als der Lohengrin-Partie aufgetreten.

Die Komische Oper hat sich aufgerafft und zunächst *Lortzings* „Wildschütz", dann *Alfanos* „Auferstehung" gegeben. — Dieses Wildschützen Eltern sind Kotzebue und Antigone. Von jenem stammt die Fabel des Textbuchs, diese veranlafste die Szenen der Gräfin. Als Mendelssohn anfangs 1842 seine Antigone im Leipziger Theater aufgeführt hatte, rief sie eine lächerliche Schwärmerei für die Antike hervor, die dann im Wildschütz

verspottet wurde, den Lortzing am Sylvesterabend desselben Jahres an derselben Bühne zum ersten Male dirigierte. Man darf ihn wohl die beste seiner Opern nennen. — Sie wurde, von dem tüchtigen Kapellmeister *Weirowitz* geleitet, recht gut gegeben. Herr *Mantler* mit seinem urkräftigen Bafs war wohl ein etwas derber, doch recht wirksamer Bakulus. Frau *Wedekind* gab die Baronin als erste Rolle in ihrer neuen Stellung. Ich habe nie in die Jubelhymnen einstimmen können, die man ihr beim Auftreten im Konzertsaale sang. Jetzt aber mufs ich ihr doch — den meisten andern kritischen Stimmen gegenüber — für Gesang und Darstellung Lob spenden. — Der ausführliche Titel des andern, neuen Werkes lautet: Auferstehung, vier Bilder nach *Tolstois* gleichnamigem Romane von *C. Hanau*, deutsch von *A. Brüggemann*, Musik von *F. Alfano*. — Im ersten Bilde ist's Ostern. Im Hause des jungen Fürsten Dimitri begrüfst man sich mit dem Rufe: „Christus ist auferstanden!" Von draufsen her dringt die Botschaft auch freudig herein, und alle geben sich den Osterkufs. Katjuscha aber, eine junge Verwandte des Hauses, fällt der Leidenschaft des Dimitri zum Opfer. Man hat sie daher fortgejagt, und vergebens sucht sie in kalter Mitternacht den Geliebten zu treffen. Dann finden wir sie im Gefängnisse. Ihr Kind ist tot, und sie wird nach Sibirien geschickt. Auf der Reise, im öden Schneefelde findet der junge Fürst sie elend und zerbrochen, aber innerlich geläutert. Er bringt ihr die Begnadigung und will sie zu seinem Weibe machen. Dazu hält sie sich nicht mehr für würdig. Ein Mitgefangener, der ihr Trost und Hilfe brachte, begehrte bereits ihre Hand, dem will sie ihr ferneres Leben weihen. Das Morgenrot färbt den Rand des Schneegefildes, und es klingt wieder: „Christus ist auferstanden!" Demütig neigt Katjuscha das Haupt. Feierlich drückt Dimitri den Osterkufs darauf. Dann geht sie in die Verbannung, er in seiner Väter Schlofs. — Das ist ein Stück voller Stimmung und ergreifender Szenen. Und der Musik dazu kann man die Anerkennung nicht versagen, dafs sie edel gedacht und nicht gewöhnlich gemacht sei. Es fehlt ihr freilich der bestimmte Stil. Sie tastet noch und bewegt sich oft in Gegensätzen. Auf höchste Leidenschaft folgten sterile Strecken. Im ganzen bekennt sie sich zur Art der jüngsten Italiener und entwickelt mehr Glanz als Wärme. Doch ist es ihr oft schon gegeben, der Stimmung lebhaften Ausdruck zu verleihen. — Die Inszenierung des Stückes mufste man meisterhaft nennen. Die Schneenacht am Bahnhofe, wo rote und gelbe Signallichter sich von dem weifsen Felde abheben, die Landschaft mit dem verschneiten sibirischen Dorfe, das sind Bilder, wie man sie nicht fesselnder sehen kann. Vom Kapellmeister *Waghalter* war das Werk sorgsam einstudiert. Die beiden Hauptrollen wurden von Fräulein *Labia* und Herrn *Marak* durchaus löblich ausgeführt.

Die Konzertgeber warteten nicht erst den Oktober ab, um ihre künstlerische Tätigkeit zu beginnen. Es gab bereits sechs Musikaufführungen an einem Abende, und neben mehreren Kirchen haben schon alle unsre acht Konzertsäle sich den Instrumentalisten und Vokalisten geöffnet. Gleich zu Beginn der Konzertzeit zeigte sowohl *Terese Carreno*, als auch *Tilly Koenen* und *Ludwig Wüllner* einen einzigen Musikabend an, um dann nach Amerika zu reisen. Die Pianistin aber reiste, ohne ihn gegeben zu haben. Die Philharmonische Kapelle begann unter Dr. *E. Kunwaldts* vortrefflicher Leitung bereits ihre wichtigen, weil so wertvollen und billigen Konzerte. Und der Herr Generalmusikdirektor Dr. *R. Straufs* gab auch schon den ersten Sinfonieabend mit der Königlichen Kapelle. Sein Programm lautete: *Haydn* D dur, *Mozart* g moll, *Beethoven* c moll. Man kann es verstehen, dafs ein Tonsetzer von Bedeutung dem, was er dirigiert, oft seinen eigenen Geist aufdrückt, der dann nicht stets dem entspricht, was man in diesen Werken zu hören gewohnt war. In allen drei Sinfonien war etwas, bei dem man den Kopf schüttelte oder die Augen aufrifs. Es gab verschiedene Absonderlichkeiten, doch waren es solche eines grofsen Mannes. Und daher hörte man doch einen echten Haydn und einen rechten Mozart. Auch einen echten Beethoven? Die meisten Hörer sind davon überzeugt. Ich kann nun einmal R. Wagners ganz andre Auffassung nicht vergessen. — In die Sinfonien war *C. M. v. Webers* Ouverture zu Turandot eingeschoben. Ein reizvoll verarbeitetes Stück Musik! Es entstand 1809 nach einem chinesischen Thema, das J. J. Rousseau veröffentlicht hatte. Weber selbst schreibt von der Ouverture: „Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist." Rud. Fiege.

Dresden. Ein Rückblick auf die vom Beginn der Spielzeit unserer Königl. Hofoper verstrichene Zeit erbringt von deren Tätigkeit kein besonders erfreuliches Bild Weder eine wichtigere Neueinstudierung noch gar eine Novität gibt es zu verzeichnen. Die üblichen Vorstellungen mit Neubesetzungen einiger Rollen waren allerdings an der Tagesordnung, auch gab es noch einmal einen Gast, aber das alles waren schliefslich Dinge, die über das Weichbild Dresdens hinaus nicht interessieren konnten. Es sind also einzig und allein eine Anzahl von Personalveränderungen zu erwähnen, die Wichtigkeit und Interesse beanspruchen, um von hier aus bekannt gegeben zu werden. Wir beginnen mit dem eingetretenen Wechsel an leitenden Stellen. Die Herren Kapellmeister *Malata* und *Coates* verliefsen uns. Ersterer ging nach Chemnitz, das sich ein schönes neues Theater erbaute, in dem er nunmehr seinen Wirkungskreis finden wird. Der durch Prof. M. Pohles schwere Erkrankung frei gewordener Posten eines Stadtkapellmeisters fiel ihm bei dieser Gelegenheit auch gleich zu. Herr *Coates* ging nach Mannheim, von wo wiederum Herr *Kutzschbach*, der früher schon der unsere war, zu uns kam. Von ihm hofft man viel, nicht mit Unrecht auf seine Fähigkeiten hin, ob er aber den Einflufs gewinnen können wird, den man ihm wünschen möchte, bleibt abzuwarten. Noch ist *Schuch* — Generalissimus, und *Hagen* denkt vorläufig noch nicht an seine — Pensionierung. Dafs das möglichst unpersönliche Regime von zwei einander coordinierten Kapellmeistern für die Sanierung der künstlerischen Verhältnisse im allgemeinen besser ist, als das heutige auch anderwärts übliche autokratische Generalissimussystem, die Erkenntnis wird in Zukunft immer mehr an Boden gewinnen; das sind wir gewifs. Aus dem Wettbewerb würden die Bühnen Nutzen ziehen im Sinne einer regeren Gestaltung des Spielplans, Gunst und Ungunst in persönlichen Dingen würden einen besseren Ausgleich finden und damit der Entwicklung vorhandener Talente freiere Bahn geschaffen werden. Es wird heutzutage zu viel experimentiert in dieser Beziehung. Man hat hier z. B. drei hochdramatische Sängerinnen (Frau *Wittich*, Frau *v. Falken* und Frau *Schabbel-*

Zoder) und läfst nichtsdestoweniger die eigens für erste Koloraturpartien engagierte Sängerin (Fräulein *Siems*) in deren Rollenfach hinübergreifen. Eine prädestinierte Sängerin des modernen Charakterfachs (Fräulein *v. d. Osten*), eine treffliche Carmen, Nedda, Musette in Puccinis Bohème u. a. m. singt die Senta. Es ist dieselbe Erscheinung, die man übrigens auch anderwärts wahrnimmt, die alte Fach-Einteilung, die man gewifs nicht immer sklavisch innehalten soll, wird in ihrem berechtigten Kern nicht mehr anerkannt. Das führt nebenbei auch zu einer Unsicherheit in den Besitzverhältnissen unter den einzelnen Fachvertreterinnen, die durchaus nicht vorteilhaft auf die persönlichen Beziehungen dieser zueinander rückwirkt. Übrigens mufs es überdies einmal ausgesprochen werden, dafs für diese Art Konfusion in der Musik auch mit verantwortlich gemacht werden mufs, dafs unsere modernen Dirigenten viel zu sehr Orchester-Dirigenten sind, um das volle Verständnis für Gesang und Gesangskunst besitzen zu können. Nur die älteren erinneren sich noch der Zeiten, in denen der bel canto noch das Zepter schwang, die jüngere Generation hat zum Teil schon mit einem oft fragwürdigen Nachwuchs arbeiten müssen. Und die Zeiten werden nicht besser, sondern schlechter! Wenn wir nur bedenken, wie schwer es hierorts wird, Ersatz zu finden für eine Sängerin wie Frau *Krull*, die uns verlassen und nach Wien gehen will und als eine stimmbegabte tüchtige Vertreterin des jugendlich-dramatischen Faches gelten konnte. Von den Bewerberinnen, die sich hier vorstellten, erwies sich Fräulein *Pricken* vom Züricher Stadttheater als die aussichtsreichste, aber die junge poesievolle Sängerin vermochte stimmlich nicht auszureichen, war auch gesangtechnische Partien wie Agathe nicht ganz gewachsen. Fräulein *Rennyson* vom Deutschen Landestheater hatte als Aida einen hübschen Erfolg, obwohl auch sie über nicht ebengrofse Mittel verfügt. Kurz, wir sind vorläufig ohne jugendlich-dramatische Sängerin, wenn nicht Frau *Böhm van Endert* noch, wie es jetzt den Anschein hat, stimmlich in das Fach hineinwächst. Als ein effektiver Gewinn erwies sich bis jetzt nur das Engagement des Herrn *Lordmann* von der Komischen Oper in Wien. Der gesuchte Bafs-Buffo ist in ihm gefunden. Weitere neue Kräfte, die Herren *Ludikar* und *Ermold* dürften hier fehl am Orte sein. Der erstere ist nicht der ersehnte seriöse Bassist, die Stimme steht tonlich nicht fest. Herr Ermold (Bariton) ist stimmlich nicht ausreichend für das hiesige grofse Haus. Im Damenpersonal droht leider noch der Verlust Frau *v. Falkens*, einer geborenen hochdramatischen Sängerin, für die hier die Vorbedingung voller künstlerischer Entwicklung fehlt, d. h. die geeignete Beschäftigung. Erscheinung und Organ prädestinieren sie zu allen grofsen Partien z. B. Valentine, Donna Anna, Brünnhilde und Isolde — man läfst sie, wohl weil sie Ausländerin (Polin) ist, (nach Budapest) ziehen, wo sie wiederholt mit glänzendem Erfolg gastierte. Soviel von der vom Beginne der Spielzeit an verstrichenen Zeit. Vor den Ferien hatten wir noch ein Theaterereignis insofern, als Herr *Carl Perron* in der Schlufsvorstellung des „Tannhäuser" als Wolfram sein 25jähriges Bühnenjubiläum hatte feiern können. Am 6. Juli 1884 hatte er in derselben Rolle in Leipzig debütiert. In den letzten Tagen der Ferien aber, auf den 6. August, fiel ein anderes Jubiläum, von dem man überhaupt keine Notiz nahm, das der hiesigen Erst-Aufführung des „Lohengrin" vor 50 Jahren. Wie verlautet, wartet man hier auf eine andere Gelegenheit, ein Jubiläum des Werkes festlich zu begehen. Für die bevorstehende 400. Aufführung der Oper ist eine vollständige Neueinstudierung und Neuinszenierung vorgesehen; kein Wunder, dafs man ihr mit begreiflicher Spannung entgegensieht. Otto Schmid.

Hamburg, 2. Oktober. Oper und Konzert, insbesondere die Oper sind seit Beginn des Septembers in vollem Gange. Am 31. August wurde die Spielzeit mit *Puccinis* Madame Butterfly eröffnet, der im weiteren Verlaufe die Reihe der sonstigen Repertoire-Opern mit Bevorzugung der Dramen Wagners folgte. Bei dem vielfachen Personalwechsel standen die Aufführungen jedoch noch nicht auf der vorwinterlichen Höhe. Vielleicht war es gewagt, mit der oben genannten Puccinischen Oper, über die unerklärlicherweise die Meinung immer noch zum Teil ungünstig ist, zu beginnen, um so mehr, da dies ebenso interessante wie wirkungsvolle Werk sich auf die erprobte Praxis einheitlichen Zusammenwirkens stützt. Es ist trotzdem kein ungünstiges Prognostikon für den weiteren Verlauf der Saison, dafs die Darbietung gerade dieses Werks trotz der vorzüglichen Interpretation der Titelpartie durch unsere *Bella Alten* noch keine in allen Teilen vorzügliche war. Auch der zweite Abend (Straufs' Elektra) mit der über jeder Kritik stehenden Leistung der Damen *Walker* und *Metzger-Froitzheim* stand unter dem gleichen Zeichen der Verhältnisse. Als Gast erschien Fräulein *Rose* vom Berliner Hoftheater (Chrysotemis). Die vielen neuen Kräfte, deren Kunst auf verschiedenem Niveau steht, haben sich erst dem früheren Ensemble, dessen Hauptstützpunkte uns geblieben, zu akkommodieren, woraus sich nur zum Teil gelungene Aufführungen ergeben. Besonders hervorzuheben ist unter den neu hinzugekommenen Kräften die jugendlich dramatische Künstlerin Frau Gura-Hummel, der man schon im vorigen Winter gastierend begegnete. Die Künstlerin wird voraussichtlich mit der Zeit ein enfant chéri der Opernfreunde werden, wofür namentlich Partien wie die Senta im „Fliegenden Holländer", wo ihr schauspielerisches Talent zur vollen Entfaltung kommt, sprechen. Wenn man sich an das dann und wann auftretende Vibrato ihres sonst frischen Organs gewöhnt hat, wird man dem charakteristischen Erfassen mancher Szene, z. B. der mit Erik in derselben Oper, bei dem die stimmlichen Mängel durch die Auffassung weniger auffällig waren, besondere Zuneigung zollen. Auch ihre Aïda konnte in vielen Einzelheiten für sich einnehmen. Fräulein *Hösl* war in der Darstellung der Venus am rechten Orte, stimmlich schien die schwierige Partie noch das derzeitige Können zu übersteigen. In den Ensemblesätzen der Zauberflöte gab Fräulein Hösl im Verein mit den Damen *Riess* und *Mosel-Tomschick* musikalisch recht Gutes, wogegen die Klangschönheit der drei Sängerinnen manches zu wünschen liefs. Als Marthe in der „Margarethe" und Mary im „Fliegenden Holländer" wufste die zuletzt genannte Sängerin überall den rechten Ausdruck zu treffen; vielleicht erschien ihre Marthe dennoch im Affekt zu sehr aufgetragen. Weiter zu nennen sind die Herren *Siewert* und *Hochheim*, von denen der erste als Faust seine wohlklingende Stimme, namentlich in der Kavatine des dritten Akts feinfühlig zur Wirkung brachte; für die übrigen Teile der grofse Kraft fordernden „Faust"-Partie reicht dagegen die lyrische Stimme nicht aus. Anders verhielt es sich mit seinem „Tamino", der bei der hier genügenden stimmlichen Fähigkeit manche glücklichen Momente hatte. Wenn auch Herr *Hochheim* zurzeit der

Raoul in den „Hugenotten“ noch im allgemeinen gesanglich zu grofse Schwierigkeiten auferlegt, da ihm nur das erste Auftreten gelang, so vermochte er doch dagegen den Naturburschen Pedro in d'Alberts andauernd fesselndem „Tiefland“ richtig zu treffen und dabei durch sein schön klingendes Organ zur besten Wirkung zu bringen. In derselben Oper sang Herr *Wiedemann* den Sebastiano mit bestem Erfolg; den Charakter des Gewaltmenschen vermochte er überzeugend zu interpretieren.

Grofse Anziehungskraft hatten die von Prof. *Arthur Nikisch* als Gastdirigent dargebotenen Aufführungen des „Don Juan“ und „Rienzi“, deren künstlerischer Schwerpunkt jedoch einzig auf die Orchesterleistung fiel. Aus Kapellmeister *Brechers* Operndirektion ist besonders die von Puccinis „Tosca“ hervorzuheben, bei der neben Fräulein *Walker* auch die Herren *Pennarini*, *Dawison* und *vom Scheidt* sich wie früher künstlerisch bewährten. Herr Kapellmeister *Stransky* scheidet Ende der Saison vom Kunstpersonal unserer Oper, um sich ausschliefslich der Direktion grofser Orchesterkonzerte zu widmen.

Als Präliminarien der Konzertsaison fanden im September einige gröfsere, durchaus wertvolle, Volkskonzerte genannte Aufführungen unter Prof. Dr. *Barth* und *José Eibenschütz*, wie öffentliche Prüfungskonzerte unseres ältesten und ersten (1873 von J. v. Bernuth gegründeten) Konservatoriums statt. In dem unter Barth stehenden Konzert, das mit einer schwungvollen Wiedergabe von Beethovens c moll-Sinfonie eröffnet wurde, erschien zur grofsen Freude der Verehrer älterer Musik die charakteristische Ouvertüre „La chasse de Henri IV“ von Méhul. Das interessante 1794 zuerst in Paris vorgeführte Werk fand in der tadelfreien Wiedergabe, bei der den Vertretern der schwierigen Hornpartien besonderes Lob gebührt, begeisterte Aufnahme. Frau *Schauer-Bergmann* (Breslau) sang in diesem Konzert mit gutem Gelingen die Rezia-Arie aus „Oberon“, wie Lieder von Schumann, Wagner und Jensen. — In dem von *Eibenschütz* mit Verve dirigierten populären Sinfoniekonzert kam als Novität Otto Neitzels geistreiches „Das Leben ein Traum“ für Violine und Orchester (Solopart Herr Konzertmeister *Dessau*, Berlin) zu Gehör.

Das erste hervorragende Chorkonzert der Saison veranstaltete am 28. September unser vorzüglicher, unter Prof. Dr. *Barth* stehender Hamburger Lehrergesangverein. Eigentlich waren es zwei Konzerte, denn der Hauptaufführung folgte tags darauf die Wiederholung mit gleichem Programm als Volkskonzert. Unterschiedlich von früheren Konzerten brachte Barth diesmal sowohl in gröfseren wie in kürzeren Chorgesängen manches, das hier noch nie gehört war, jedenfalls ein unverkennbares Verdienst. Der hochbetagte Wiener Chormeister Kremser eröffnete den Reigen mit seinem ernst gehaltenen „Reitertod“. Fand der Verein schon hierin Gelegenheit sich rhythmisch sicher und ausdrucksvoll zu bewähren, so geschah dies weiter in dem frischen, ungetrübte Heiterkeit atmenden „Reiterlied“ von Carl Bleyle, dem in mustergültiger, bis ins Detail abgetönter Ausführung Wagners „Pilgerchor“ aus „Tannhäuser“ folgte. Nachdem in diesen drei gröfseren Gesängen dem Kunstliede der gebührende Raum gegeben, erschien die Strophenliedkomposition in dem neckischen, amüsant klingenden „Kätzchen“ von Thuille, dem „Deutschen Schmied“ von Franziscus Nagler und dem sentimental gefärbten „Die Rose im Tal“ und „Unterm Machandelbaum“ von Ferd. Hummel. Den Beschlufs bildeten der unvergleichliche Silcher in „Lebewohl“ und „Wonne des Liebenden“ wie „Zu Roma auf der Gassen“ von G. Baldamus. Trotz der grofsen Sommerpause stand der mehr als 200 Mitglieder zählende Verein in allen Vorträgen, namentlich aber im „Pilgerchor“ auf der Höhe einer Leistungsfähigkeit, die allen, insbesondere dem Dirigenten zur Ehre gereicht. Wie stets in diesen Konzerten hatte man auch diesmal wieder für die zwischen den Chorgesängen stehenden Solovorträge für eine künstlerische Interpretation derselben Sorge getragen. Fräulern *Eva Lissmann*, zurzeit in London, sang mit ersichtlicher Hingabe in fein nüancierter Darbietung verschiedene Lieder und Bearbeitungen von Brahms, zwischen denen allerdings einige mehr raffiniert als inhaltreiche Lieder von Moussorksky und Gretschaninon einen für den grofsen Saal ungeeigneten Platz fanden. Die Klavierbegleitung ruhte in den bewährten Händen unseres *W. Ammermann*. — Die stets gern in Hamburg gehörte Leipziger Konzertsängerin Fräulein *Elena Gerhardt* beglückte die Kunstwelt unserer Stadt im Verein mit Prof. *Nikisch* am 30. September mit einem sinnreich geflochtenen Liederkranz aus den Poesien eines Tschaikowsky, Brahms und Hugo Wolf. In bezug auf Tschaikowsky war die Auslese noch um so willkommener, da sie selten vernommene, z. T. vielen noch unbekannte seiner musikalischen Dichtungen zu Gehör brachte. Der Gesang der Künstlerin, getragen von feinsinniger Ausführung des Accompagnements stand nicht nur in der Wiedergabe Tschaikowskys, auch in den „Zigeunerliedern“ von Brahms und in bekannten Liedern Wolfs auf der so oft gerühmten absoluten Höhe. Stimmlich war Fräulein Gerhardt vorzüglich disponiert. Ihr Vortrag zeigte Vornehmheit und Intelligenz. — *Alfred Sittard* gab am 1. Oktober ein Orgelkonzert mit enormem, der Beschreibung spottendem Programm, künstlerisch interessant, aber viel zu ausgedehnt. Es brachte J. S. Bach „Präludium und Fuge D dur“, W. Friedemann Bach „Konzert d moll“, César Franck „Choral a moll“, Max Reger „Sonate d moll“, Op. 60 und Friedrich Klose „Präludium und Doppelfuge c moll“. Sittards Meisterschaft, bei der ich nur den oft zu krassen Registerwechsel zu beanstanden habe, bewährte sich glänzend. Wenn es geboten wäre, Vergleiche unter Kunstwerken anzustellen, dann wäre der Komposition Kloses wegen der grofsen Klarheit ein Vorzug vor der Sonate von Reger zuzugestehen. Kloses Werk, dem Andenken Bruckners gewidmet, ist nicht nur in bezug auf volle kontrapunktische Beherrschung, vielmehr auch ästhetisch musikalisch entschieden eins der bedeutendsten, die die Gegenwart gebracht hat. Den Lesern dieser Blätter dürfte dieser Ausspruch nichts Neues sagen, denn seit der ersten Vorführung der Komposition vor Jahresfrist durch den Orgelvirtuosen Hamm in Basel hat das Werk einen Siegeszug durch die Konzertsäle gemacht. Nur die ersten Virtuosen, zu denen Alfred Sittard mit Recht gehört, sind seine Dolmetscher und werden es auch bleiben. Das Auditorium zeigte sich in diesem Konzert bis zum Schlufs aufnahmefähig und lohnte alle Vorträge mit reichem Beifall.

Prof. Emil Krause.

— Die bekannte namentlich für Kinder berechnete Elementar-Pianoforteschule von *Friedrich Reissig* (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza) ist bereits in 7. erweiterter Auflage erschienen.

— Pastor *Johannes Plath* in Essen und Musikdirektor *Otto Richter* in Dresden haben im Verlage von Berthelsmann in Gütersloh ein prächtiges Werk herausgegeben: „Wechselgesänge für die Weih-

nachtszeit". Es sind Choralstrophen im Tonsatze berühmter Meister — mit Bevorzugung Bachs — für 4—6stimmigen gemischten Chor, die dazu bestimmt sind, mit dem von der Gemeinde gesungenen Strophen zu alternieren. Auch der Wechselgesang „Freut euch, ihr Christen alle" für Doppelchor ist in der Sammlung enthalten.

— Professor *Karl Wendling* feierte am 4. Oktober sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Lehrer am Leipziger Konservatorium.

— *Richard Strauß* schreibt bekanntlich eine Komische Oper, zu der Hugo von Hofmannsthal den Text verfaßt. Die Allgem. Musikzeitung meldet die Fertigstellung von zwei Akten und läßt verlauten, daß die Uraufführung zu Beginn des nächsten Jahres in Berlin stattfinden wird.

— Der 300. Geburtstag *Paul Flemmings*, des Dichters des Liedes „In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten" wurde in *Flemmings* Geburtsort Hartenstein i. E. am 5. Oktober d. J. festlich begangen.

— Der VI. Delegiertentag des „Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine (E. V.) trat am 25./26. September in Leipzig, im Künstlerhause zusammen. Vertreten waren sämtliche dem Verbande angehörenden Vereine. Aus dem vom Vorsitzenden *Adolf Göttmann*-Berlin erstatteten Jahresberichte war zu ersehen, daß der Verband im abgelaufenen Vereinsjahre einen bedeutenden Aufschwung genommen. Als eines der Hauptereignisse ist natürlich die im Juni in Leipzig veranstaltete II. Musik-Fachaustellung zu verzeichnen, die den Wohlfahrtseinrichtungen nach Ablösung aller schwebenden Verpflichtungen einen Reingewinn von 54380 M einbrachte. Des weiteren ist der im Auftrage des Verbandes vom Schriftführer *Rich. J. Eichberg*-Berlin bearbeitete C.-V.-Katalog, Unterrichtskatalog zweihändiger Klaviermusik in 40 Schwierigkeitsstufen der Öffentlichkeit übergeben.

Der Verband besitzt eine Pensions- und eine Pensions-Zuschußkasse. Die letztere hat die Bestimmung, die Pensionen ohne Belastung der Mitglieder aufzuhöhen. Dieser besonders wichtigen Schöpfung des Central-Verbandes wurde die Summe von 40000 M überwiesen.

Des im Januar d. J. verstorbenen Schatzmeisters, Professor *Schröder*-Berlin gedenkt der Vorsitzende mit warmen Worten. An seiner Stelle trat provisorisch Herr Direktor *Heller*-Berlin ein.

Von der großen Reihe von Anträgen, die zum größten Teil wirtschaftlicher und interner Natur waren, veranlaßte der die Pflichtfortbildungsschulen betreffende eine weitgehende Aussprache.

Die Wahl des Vorstandes vollzog sich für die beiden Herren *Adolf Göttmann*-Berlin und *Rich. J. Eichberg*-Berlin durch Zuruf, während für den verstorbenen Schatzmeister Herr ***Eduard Behm***-Berlin gewählt wurde. Zu Ausschußmitgliedern wurden ernannt die Herren: Professor Ochs, Lessmann, Reckentin (Berlin), Schweitzer, Professor Sachs (München), Schäfer, Raillard (Leipzig), Rehberg, Hübner, Frl. Henkel (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. Klauwell, Heuser, Professor Franke (Köln), Vorsitzender der Pensions-Anstalt Kapellmeister *Franz Reckentin*-Berlin, sowie die übrigen Herren des Direktoriums der Pensions-Anstalt: Kruse, Geyer, Diestel, Römer wurden in besonderer Sitzung einstimmig wiedergewählt.

— In Leipzig beging der geschätzte und vortreffliche Violinpädagog Professor *Hans Sitt* am 4. Oktober d. J. das Jubiläum seiner 25jährigen Lehrtätigkeit am dortigen Königl. Konservatorium der Musik. Am 21. September 1850 zu Prag als Sohn des dortigen Geigenbauers Anton Sitt geboren, wählte er sich naturgemäß die Geige als sein Instrument. Schon im musikalischen Elternhaus wurde er mit den Anfangsgründen bekannt gemacht und besuchte alsdann das Prager Konservatorium, wo Bennewitz, Kittl, Mildner und Kroji seine Lehrer waren. Von da erhielt er, eben erst 17 Jahr alt, einen Ruf als Konzertmeister nach Breslau und drei Jahre später ist er wieder als Theaterkapellmeister in Prag. Der Künstler vernachlässigte trotz alledem sein Instrument durchaus nicht und trat vielfach auch in Konzerten mit glänzendem Erfolge auf. 1873 wurde Sitt in Chemnitz städtischer Kapellmeister und blieb hier bis 1880. Sodann erhielt er einen Ruf als Dirigent der Privatkapelle des Baron P. v. Dervies in Nizza; 1883 siedelte er nach Leipzig über. Hier machte er sich hauptsächlich durch Einführung wahrhaft mustergültig ausgeführter „populärer Konzerte" nicht nur bekannt, sondern auch dadurch um das Musikleben Leipzigs verdient. In demselben Jahre wurde er Mitglied des Brodsky-Quartetts (Brodsky, Becker, Sitt, Klengel) und 1884 Lehrer am Königl. Konservatorium. 1885 übernahm Sitt an Stelle Herzogenbergs die Leitung des Bachvereins, legte sie aber 1903 wieder nieder; auch die Sing-Akademie zu Altenburg hat er einige Zeit dirigiert. Gegenwärtig leitet er nur noch den Leipziger Lehrer-Gesangverein (seit 1889). Vor einigen Jahren erhielt Sitt den Professortitel von König Friedrich August von Sachsen. Seit 1905 ist er Studienrat am Königl. Konservatorium, woselbst er im Laufe eines Vierteljahrhunderts eine stattliche Anzahl Geiger ausgebildet hat. Natürlich darf man auch der kompositorischen Tätigkeit Sitts nicht vergessen. Diese erstreckt sich auf Violine, Cello, Klavier, Männerchöre und auf eine reiche violinpädagogische Literatur. — — — S.

— *Alfred Kalischer*, der Herausgeber von „Beethovens sämtliche Briefe" starb in Berlin, Kalischer war 1842 in Thorn geboren und von Haus aus Philolog.

Besprechungen.

Chorgesänge.

Lichey, Reinhold, Op. 14, 2 geistliche gemischte Chöre: 1. „Schlaf wohl, du Himmelsknabe du" — „O mein Christ, laß Gott nur walten". Jede Partitur 60 Pf., jede Stimme 15 Pf. Frankfurt a. O., Georg Bratfisch.

Zwei anspruchslose Gaben, für deren Darbietung dem Komponisten in erster Linie wohl minder geschulte Kirchenchöre vorgeschwebt haben.

Rohde, Heinrich, Op. 55, Abendgebet: „Herr, bleibe bei uns". Partitur 40 Pf., Stimme 60 Pf. Leipzig, Edmund Stoll.

Gut gemeint, aber arm in der Erfindung und dürftig in der Durchführung.

Schultz-Stegmann, A., Op. 130, 1, Motette: „Wie lieblich ist deine Wohnung, Herr Zebaoth!" (Aus Ps. 84). Für gemischten Chor, 30 Pf., in Partien 25 Pf. Delitzsch, Reinhold Pabst.

Von Polyphonie keine Spur! Fast nichts als ein auf die Dauer schier unerträgliches Aneinanderreihen und Aufeinanderhäufen von Akkorden. Die strikte Befolgung dieses Rezeptes gibt aber beileibe keine Motette.[1]) Von der Deklamation zu schweigen!

[1]) Sinn für das Melodische und Ohrenfällige ist nicht wegzuleugnen.

Schreck, Gustav, Op. 36, Ps. 66, 1—4: „Jauchzet Gott, alle Lande!" Motette für Männerchor und Sopransolo. Partitur 1,80 M, jede Chorstimme 30 Pf. Hamburg und Leipzig, D. Rahter.

Eine vornehme Komposition, im ganzen auf 3 Hauptthemen sich aufbauend. Im 2. Satze arbeitet der rühmlichst bekannte derzeitige Führer des Thomanerchors mit verhältnismäßig schlichten Mitteln, dadurch wunderbare Klangwirkungen erzielend. Für tüchtige Chöre eine dankbare und anregende Aufgabe, „des Schweißes der Edlen wert".

Vogel, Moritz, Op. 76, 3 Motetten für gemischten Chor: a) „Sei getreu", b) „Lobe den Herrn, meine Seele", c) „Gott ist die Liebe". Partitur 1—1,20 M, Stimme 15, 20, 25 Pf. Leipzig, Otto Junne.

Leicht hingeworfene, flüssige Musik, im ganzen melodiös und einfach gehalten. Die Nummern c und a erscheinen mir relativ am wertvollsten.

Trautner, F. W., Op. 48b: 1. Herr, gedenke unser! (Psalm 119, 49, 175), 2. Herr Gott, dich loben wir. (J. Frank.) Zwei geistliche Chöre für die Allerhöchsten Geburts- und Namensfeste und sonstige vaterländische Feiern (mit Orgelbegleitung ad lib., bezw. Orgel mit 3 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken). Nördlingen, Selbstverlag bezw. in Kommission bei C. H. Beck. Je 10 Pf.

Schlicht, dabei kraft- und wirkungsvoll, Nr. 2 in homophoner, Nr. 1 in leichter polyphoner Ausführung.

Paul Teichfischer, Bielefeld.

Röber, Richard, Op. 10, Geistliche Gesänge für gemischten Chor zum Gebrauche bei den Festen der evangelischen Kirche. Leipzig, P. Pabst.

Die Gesänge sind gut gearbeitet und für den Zweck, dem sie dienen sollen, geeignet; hier und da machen sich Mendelssohnsche Einflüsse bemerkbar. Hervorgehoben zu werden verdienen Nr. 3: Zum Reformationsfest, und Nr. 6: Zum Neujahrsfest. Die Terzengänge in „Weine nicht" (zum Totenfest) deuten nicht auf Reichtum in der Erfindung.

Flügel, Ernst, Op. 65, Psalm 126 („Wenn der Herr die Gefangenen") für gemischten Chor. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Wie alle Werke Flügels, so läßt auch das vorliegende in dem Komponisten einen Meister in der Chorkomposition erkennen. Der Psalm bietet eine köstliche thematische Arbeit, und es seien vor allem die Durchführung des ersten Themas und der Kanon bei „Herr, wende unser Gefängnis", zu dem sich dann das erste Thema gesellt, hervorgehoben. Dabei ist das Ganze wirkungsvoll aufgebaut, und die leise an ein bekanntes Wanderlied erinnernde C dur-Stelle kann dem guten Eindruck der empfehlenswerten Komposition keinen Abbruch tun.

Gulbins, Max, Op. 36, Drei Passionsgesänge für gemischten Chor. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Drei ernste, den Stimmungsgehalt der Texte gut wiedergebende Kompositionen. Nr. 1: „Christus hat gelitten für uns", ist für Doppelchor geschrieben, aber ohne nennenswerte Schwierigkeiten; die Stelle: „welcher unsre Sünden selbst hinaufgetragen hat" ist gut gezeichnet. Nr. 2: „O Lamm Gottes, ohne Schuld", ist in der Erfindung nicht bedeutend. Nr. 3: „Christus hat sich selbst für uns gegeben", präsentiert sich als eine bemerkenswerte Fuge; Seite 5, vorletzter Takt. muß es im Alt e statt fes heißen.

Lorenz, Julius, Op. 25, Festhymne für Männerchor, Sopransolo und Orchester. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Die Komposition ist gelegentlich der Feier des 50jährigen Jubiläums des New Yorker „Arion" entstanden. Sie weist einige schöne Episoden auf, läßt aber einen Zug ins Große vermissen. Dem Männerchor bietet sie wenig schwierige, aber auch wenig interessante Stellen. Die Hauptwirkung scheint, soweit sich solches aus dem Klavierauszug ersehen läßt, auf dem Orchestersatz zu beruhen. Dem Text von George von Skal, eigens für das Jubiläum des genannten Vereins verfaßt, kann durch kleine Änderungen leicht eine allgemeine Bedeutung gegeben werden.

Diessner, F. Wilhelm, Op. 9 und 10, Geistliche Chorgesänge. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag.

Zwei Werkchen ohne tieferen musikalischen Gehalt, aber gut gearbeitet und auch weniger leistungsfähigen Vereinen als Vortragsnummern zu empfehlen. In Op. 9: „In Gottes Hand" (Text vom Komponisten), fällt die Stelle „O laß mich nicht im Glücke wanken" aus dem Ganzen etwas heraus. Op. 10: „Vater unser", mit gut erfundenem, wirkungsvollem Schluß, ist sowohl für gemischten, als auch für Männerchor erschienen.

Zehrfeld, Oskar, Op. 12 und Op. 46: Geistliche Gesänge für gemischten Chor. Löbau i. S., J. G. Walde (W. Marx).

Die vielen Bindungen von je zwei Tönen auf einer Silbe in Op. 12: Erntelied (Victor v. Strauß), sind der Erntefest-Stimmung ganz entsprechend; nur der Inhalt der dritten Strophe kommt dadurch nicht erschöpfend zum Ausdruck. Op. 46, Nr. 2: Weihnacht (Sam. Grasser), und Nr. 3: Ostern (H. Ammerbach), sind ohne tieferen musikalischen Gehalt. Dirigenten von Kirchenchören, die nach leicht ausführbaren Sachen Umschau halten, seien auf diese Gesänge aufmerksam gemacht.

Selle, Gust. F., Op. 32: Zwei geistliche Gesänge für Männerchor. Nr. 1: Gebet. Frankenberg (Mark), Paul Fischer.

Eine stimmungsvolle Komposition, die überall einen guten Eindruck machen wird. Bei der Vortonung von „Mach unschuldig" hat sich der Komponist an den Dichter gehalten und die Betonung auf die zweite Silbe von „unschuldig" gelegt.

Creutzburg, Harald, Weihnachtslied, „Sel'ge Stunde! Frohe Kunde" (Julius Sturm), für gemischten Chor mit Streichorchester (Streichquintett) und Orgel oder mit Streichorchester (Streichquintett) und Harmonium oder mit Orgel allein. Leipzig, Verlag von F. Bosse.

Das Hauptmotiv des kleinen Werkes wird man nicht gerade als kirchlich bezeichnen können, aber: das Ohr, dieser göttliche Sinn, verlangt auch einmal etwas zu seinem besonderen Vergnügen, so oder ähnlich sagt ja schon Heinse in seiner „Gräfin Hohental", und so wollen wir ihm also auch das Vergnügen an diesem Triolen-Motiv gönnen, wenn auch der Komponist vielleicht besser einen nicht so reichlichen Gebrauch von diesem Motiv gemacht und des weiteren auch auf die alltägliche Trugfortschreitung in die Tonart der Moll-Sexte verzichtet hätte. Das Ganze ist aber recht geschickt gearbeitet und verrät eine gute Satztechnik, und die Komposition wird sicher eine größere, wenn auch vielleicht mehr äußere Wirkung ausüben. Der Verlag hätte für ein geschmackvolleres Titelblatt Sorge tragen sollen.

Müller, Ernst, Op. 33a: „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", Chorkantate für Solostimmen, Chor, Solovioline, Soloklarinette und Orgel oder Harmonium. Leipzig, Verlag von P. Pabst.

Es handelt sich hier um die Bearbeitung des Chorals „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", mit der sich der Komponist eine große satztechnische Aufgabe gestellt hat, die zu lösen ihm auch im großen und ganzen gelungen ist; wird man doch Kleinigkeiten in der Stimmführung in Anbetracht der Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe gern übersehen. Die Verdoppelung des Leittones im Baß durch die Solostimme in Takt 21 und die ganz schlechte Stimmführung bei dem Übergang vom 5. zum 6. Takt des Soloquartettsatzes hätten aber doch vermieden werden müssen. Und dann: ist denn die musikalische Orthographie wirklich so schwer? In Takt 22 schreibt Müller den verminderten Septimenakkord auf der siebenten Stufe von B moll a c es — fis:



Die Anlage des Ganzen, mit der der Komponist eine wirkungsvolle Steigerung erhielt, ist folgende: ein Solo-Alt singt die erste Strophe, unterstützt von Violine, Klarinette und Orgel. Dann folgt die zweite Strophe, die von einem Soloquartett vorgetragen wird, zu dem sich nur die Violine mit ihren Arabesken gesellt. Bei der dritten Strophe aber ergreift ein Knabenchor den Cantus firmus, umgeben von den Klängen der drei genannten Instrumente und eines vierstimmigen gemischten Chores, zu denen sich schließlich noch eine Sopran-Solostimme mit einigen belanglosen Tönen gesellt. Die zweite Strophe kann auch in Ermangelung eines guten Soloquartetts von Chor und Gemeinde unisono gesungen werden. Der Organist kann dann den Choral entweder nach dem Landeschoralbuch (mit Beachtung der Fermaten und unter Weglassung der Violinstimme) spielen, oder den Satz des Soloquartetts wählen und dabei den Unisonogesang von den Arabesken der Violine umweben lassen.

M. Puttmann.

Briefkasten.

Herrn Prof. Dr. A. S. in Dessau: Besten Dank für die Mitteilung in Sachen der Wagnerbriefe. Der Autor wird in einem späteren Artikel Gebrauch davon machen. Freundl. Gruß.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 3.
Ausgegeben am 1. Dezember 1909.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Von Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England.

Fünf englische Briefe des Meisters, mitgeteilt, ins Deutsche übersetzt und besprochen.

Von **Max Unger**-Leipzig.

(Schluß.)

II.

Was Mendelssohn hier von der Aufführung der Zauberflöte in Berlin sagt, teilt er zwei Tage früher schon in einem Briefe an Frau Moscheles mit, wo er, nachdem er sich über den Berliner Geschmack beklagt hat, folgendermaßen fortfährt:

„Doch habe ich neulich die Zauberflöte gehört, das ist, glaub ich, die beste Vorstellung davon, die man jetzt sehen kann. Man merkt, daß jeder Einzelne sein Möglichstes thut, daß sie alle die Musik persönlich lieb haben; nur ein Ganzes fehlt, und so lange der Sand Sand bleibt, und die Spree wässrig, so lange fürcht' ich, wird es auch nach Berlin nicht kommen. Das machte mich im Herbst etwas melancholisch; aber jetzt sehe ich die Sache schon lustiger an, und denke, es wird im Frühjahr wieder grün und warm werden; das ist die beste Oper, die man sehen und hören kann!"

Und noch am 18. Juli 1838 (Reisebriefe) schreibt er an Ferdinand Hiller in ähnlichen Klagetönen über Berliner Verhältnisse:

„Der ganze hiesige Zustand hängt mit dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so daß man sich wohl an einzelnen Erscheinungen freuen, aber mit keiner näher befreunden kann."

Immerhin klingt in dem Briefe an Novello eine gewisse Freude wieder, die er über die Übertragung der Leitung des Düsseldorfer Musikfestes (28. bis 31. Mai) empfand. Anfangs April verläßt er denn auch Berlin und begibt sich auf kurze Zeit nach Düsseldorf, um sich dort über das bevorstehende Fest zu besprechen. Drei Tage später, als er veranschlagt hatte, am 25. April, sieht er London wieder und erntet dort als Pianist und Komponist die glänzendsten Erfolge. Noch am 15. Mai in London, leitet er bereits am 22. d. M. in Düsseldorf die Probe, eine gewiß aufreibende Tätigkeit, die den Leistungen moderner Dirigenten und Virtuosen in Nichts nachsteht.

Ein späterer mir vorliegender Brief ist gerichtet an den im Jahre 1783 geborenen, angesehenen Cellisten und Komponisten George Hogarth, der sich vor allem aber durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten, als Mitarbeiter u. a. auch für die englische Musikzeitschrift „Harmonicon" und den „Morning Chronicle", bekannt gemacht hat. Wie uns eine Anmerkung Felix Moscheles' zu einem Briefe Mendelssohns von demselben Datum des hier folgenden an Moscheles (S. Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles, herausgeg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888) berichtet, hatte genannter Hogarth als Kandidat für

eine Professorstelle an der Edinburgher Universität durch Moscheles Vermittelung um ein Zeugnis zu diesem Zwecke gebeten.

Lassen wir den Brief hier erst folgen:

(Aussen:) Geo Hogarth Esq.
10 Powis Place, Great Ormond Str.

Berlin 11th July 38.
My dear Sir,

It is very kind of[1]) you to ask a testimonial of mine of a thing, so well known & appreciated, as your musical attainments are, & indeed I should feel proud if I could hope it could be of the least value to you. This I fear is not the case, but yet I write it to show how gratified I felt by your kind letter, & why should I not say what I think of you in that form as well as in any other? But the English Style is not my forte — my pianissimo it is, & therefore I am not quite sure whether you will make out my meaning, but should you guess it, I beg you will alter what you think fit & make it as English as possible, in order to make it understood by others also. I ask our mutual friend Moscheles to whom I include these lines to do the same and strike out the bad clauses from my bill, & when it has passed two such committees I trust it will do better than in its original shape. Once more I wish you every success, you deserve & I think your friends may be sure you will have it, & then I hope I shall also hear of[2]) it. At least none of them can take more interest in it, than I do. Believe me always

yours very truly
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Berlin 11. Juli 38.

Es ist sehr freundlich von Ihnen, mich um ein Zeugnis zu bitten über eine Thatsache, die ebenso bekannt und gewürdigt ist wie Ihre musikalischen Kenntnisse es sind, und in der Tat würde ich stolz sein, könnte ich hoffen, es könnte nur vom geringsten Werte für Sie sein. Das — fürchte ich — ist nicht der Fall, aber dennoch schreibe ich es als Zeichen, welche Freude mir Ihr freundlicher Brief gemacht hat, und warum sollte ich Ihnen, was ich von Ihnen halte, nicht in dieser Form so gut wie in einer andern sagen? Aber der englische Stil ist nicht mein forte — mein pianissimo ist er, und deshalb bin ich nicht ganz sicher, ob Sie meinen Sinn herausbekommen werden; aber sollten Sie ihn erraten, so bitte ich Sie ändern zu wollen, wie Sie es für richtig halten und es so englisch wie möglich zu machen, damit andere es auch verstehen können. Ich bitte unserer beider Freund Moscheles, an den ich diese Zeilen einfüge, dasselbe zu tun und die schlechten Sätze aus meinem Schreiben zu streichen, und wenn es zwei solche „Comités" passiert hat, glaube ich, wird es bessere Dienste leisten denn in seiner Originalgestalt. Ich wünsche Ihnen nochmals allen verdienten Erfolg, und ich denke, Ihre Freunde können sicher sein, Sie werden ihn haben; sodann hoffe ich, ich werde ebenso davon hören. Wenigstens kann keiner von Ihnen mehr Interesse daran nehmen, denn ich. Ich verbleibe

Ihr stets aufrichtigster
FelixMendelssohn-Bartholdy.

[1]) Or.: „in".
[2]) Or.: from.

Das Zeugnis ist ebenfalls noch vorhanden und lautet:

During my last visit to England I had the opportunity of perusing some of Mr. G. Hogarths writings on Musical History & this as well as the personal intercourse which I had with that gentleman enabled me to form the highest idea of his attainments in the Theory, History & Practice of the Art. Indeed I know few[1]) persons uniting, as he does a deep and thorough knowledge of musical science with that warmth of feeling, with that poetical disposition of soul which seems to me quite as necessary to the perfect understanding of works of Art as it is to the true Artist. Mr. Hogarth did not lose this love and lively feeling for music during his scientific pursuits, while he displays a most extended knowledge of that science which forms its basis. We have in my country but few writers on music who possess that happy combination which I admire in Mr. Hogarth, and which gives me the highest regard and esteem for him.

Leipzig, Juli 1838.
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Während meines letzten Besuchs in England hatte ich die Gelegenheit, einige von Mr. G. Hogarths Aufsätzen über Musikgeschichte zu lesen, und dies sowohl als der persönliche Verkehr, den ich mit diesem Herrn hatte, setzte mich in Stand, mir die höchste Vorstellung von seinen Kenntnissen in der Theorie, Geschichte und Praxis der Kunst zu bilden. Tatsächlich kenne ich wenige Personen, die wie er in sich vereinigen eine tiefe und gründliche Kenntnis der Musikwissenschaft mit diesem warmen Gefühl, mit dieser poetischen Seelen-Veranlagung, die mir ebenso für das völlige Verständnis der Kunstwerke wie für den wahren Künstler nötig scheint. Mr. Hogarth verlor während seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen diese Liebe und dies lebhafte Gefühl für Musik nicht, obgleich er eine sehr umfassende Kenntnis dieser Wissenschaft, die ihre Grundlage bildet, entfaltet. Wir haben in meinem Lande nur wenige Musikschriftsteller, die diese glückliche Verbindung besitzen, die ich an Mr. Hogarth bewundere und die mir die höchste Achtung und Hochschätzung für ihn einflößt.

FelixMendelssohn-Bartholdy.

Auf dieses Zeugnis bezüglich ist eine Stelle in dem Briefe an Moscheles, die zugleich Mendelssohns eigne bescheidene Ansicht über seine Kenntnisse in der englischen Sprache mit seinem gesunden Humor weiter verfolgen läßt.

„Inliegend schicke ich", schreibt Mendelssohn dort, „das Zeugniß für Herrn Hogarth, wie Du es verlangst, an Dich adressiert, mit ein Paar Zeilen an ihn, die ich Dich zuzumachen und samt dem Zeugniß ihm hinzuschicken bitte, wenn Du letzteres durchgelesen, revidiert, corrigiert und englisiert hast. Denn dies mußt Du mir schon zu Gefallen thun; es wird mir jetzt schwer, eine ordentliche englische Phrase herauszubringen, und solche Zeugnisse werden ja dort so sehr bekannt gemacht (auch wohl gar gedruckt), daß es mir leid thäte, wenn eine englische oder anderweitige

[1]) Or.: a few . . . .

Dummheit darin stehen bliebe. Sämtliche wirf heraus; darum bitte ich Dich und gebe Dir hiermit Autorisation, alles Mögliche zu verbessern, zu verändern und mir einen möglichst guten Stil und Sinn unterzuschieben. From, by, while u. s. w. sind mir jetzt lauter unbekannte Größen, und setzen mich, wie alle vornehmen Fremden thun, in Verlegenheit; zieh mich heraus, ich bitte Dich. Ich weiß auch nicht, ob ich zu wenig oder zu viel gesagt habe; setze einige sforzando's im ersten Falle, mildere im letzten; kurz hilf mir nach, wie Du es schon so sehr oft gethan. Und dann will ich nur wünschen, daß es dem Herrn Hogarth zu seinem Zwecke nützlich sein möge."

Das scheint allerdings nicht der Fall gewesen zu sein; denn von einer Professur Hogarths in Edinburgh weiß der so zuverlässige und ziemlich ausführliche „Groves Dictionary" nichts mitzuteilen. Vielmehr ist, jedenfalls statt Hogarth, im Dezember 1839 John Thomson, der übrigens Mendelssohn auch befreundet war, mit einer solchen Stelle betraut worden.

Der späteste der vorliegenden Briefe datiert aus dem Anfang des Todesjahrs des Meisters. Er bildet, wie gesagt eine Ergänzung für die Dokumente, die in F. G. Edwards genanntem Werke mitgeteilt sind.

Bereits war Mendelssohns „Elias" (26. Aug. 1846) in Birmingham zur Aufführung gelangt. Der Komponist, der anwesend gewesen war, kehrte nach Leipzig zurück und machte sich eifrig an eine gründliche Revision des Werkes. So schreibt er in einem von Edwards mitgeteilten, ebenfalls in englischer Sprache abgefaßten Briefe im Dezember 1846 an Mr. Bartholomew, den Übersetzer seines Werkes:

> „Ich habe wieder — mit meiner ganzen Kraft — an meinem „Elias" zu arbeiten angefangen und hoffe, den größeren Teil von dem, was ich bei der ersten Aufführung für mangelhaft hielt, zu verbessern. Ich habe einen der schwierigsten Teile — die Witwe — ganz fertig . . . ."[1])

Daß er auch in einem Briefe von demselben Tage (6. Dez. 1846) an Klingemann in London von Korrekturen und Umarbeitungen spricht, sei nebenbei erwähnt.

Wie andere bei Edwards angeführte und der hier folgende Brief zeigen, stand Mendelssohn mit der Firma Ewer & Co., die später mit der Novellos verschmolzen wurde, zwecks Drucklegung der englischen Ausgabe seines Werkes in Verbindung. So schreibt er am 30. Dez. 1846 an Bartholomew, daß er an diesem Tage alle noch fehlenden Stücke des ersten Teils an Mr. Buxton (den Besitzer des Verlags) sende und am 20. Jan. 1847, daß der zweite Teil in sehr kurzer Zeit in Buxtons Händen sein werde. Unser Brief läßt uns diese geschäftlichen Angelegenheiten weiter verfolgen, indem er noch manchen interessanten Einblick in Mendelssohns Absichten und Beschlüsse wegen seiner Anwesenheit in London zur ersten Aufführung des Werkes in seiner neuen Fassung gewährt:

(Aussen): E. Buxton
Mess^{rs} Ewer
72 Newgate London.

Leipsic 2^{d} Febr. 1847.
My dear Sir,

Many thanks for your letter which tells me the result of the Exeter-Hall-Comittee's meeting. I am now determined to come for the performance of Elijah on the 16^{th}, if I can away here so early, which I shall lose no time to ascertain. Most probably I shall have to go to Dresden in order to be quite certain of the next weeks, and upon the whole I have no doubt that they will readily let me off, and that I shall have the pleasure of meeting you in April and thanking you in person for all the trouble you have taken.

A great „conditio sine qua non" will be a full Rehearsal (you write it is fixed for the 14^{th}) but quite, quite full — not so as I had some years ago for my St. Paul, when we had the Soloists and part of the Orchestra one night, and Chorus and another part of the Orchestra another night. I must have all those that are to perform together for one Rehearsal, else I cannot undertake the thing.

At any rate you may now lose no time in getting the Chorus-Parts ready. I sent to you yesterday the whole of the 2^{d} part (except the very last Chorus which I shall send in a few days) but how disagreeable that the rest of the 10^{th} part is still on its way to you! It is

Leipzig 2. Febr. 1847.
Geehrter Herr!

Vielen Dank für Ihren Brief, der mir das Ergebnis der Versammlung des Exeter Hall Comité's mitteilt. Ich bin nun entschlossen, zur Aufführung des Elias am 16. zu kommen, falls ich hier so früh los kommen kann, worüber mich zu vergewissern ich keine Zeit verlieren werde. Sehr wahrscheinlich werde ich nach Dresden[1]) gehen müssen, um wegen der nächsten Wochen ganz im Klaren zu sein, und ich habe im Ganzen nicht daran zu zweifeln, dafs sie mich bereitwillig loslassen werden und dafs ich das Vergnügen haben werde, mit Ihnen im April zusammenzukommen und Ihnen persönlich für alle Mühe, der Sie sich unterzogen haben, zu danken.

Eine grofse „conditio sine qua non" wird eine vollständige Probe sein (Sie schreiben, sie ist für den 14. angesetzt), aber eine ganz, ganz vollständige — nicht so wie ich sie vor einigen Jahren für meinen „Paulus" hatte, als wir die Solisten und einen Teil des Orchesters den einen Abend, und den Chor und einen andern Teil des Orchesters einen andern Abend hatten.[2]) Ich mufs alle Mitwirkenden zusammen zur Abhaltung einer Probe haben, andernfalls ich mich der Sache nicht unterziehen kann.

Um jeden Preis mögen Sie jetzt keine Zeit verlieren,

[1]) Vergl. über diesen Teil auch: Mendelssohn an Prof. Edward Bendemann, Brief vom 8. Nov. 1846 (Reisebriefe).

[1]) Davon scheint sonst nichts bekannt geworden zu sein.

[2]) Der „Paulus" gelangte in derselben Exeter-Hall am 12. September 1837 von derselben Sacred Harmony Society zur Aufführung, die jetzt seinen „Elias" zu bringen im Begriff stand.

now certainly more than a month since I sent it! However there is one thing good in it viz: that I shall most probably add a Song for the Widow in no. 8, and that I therefore beg you will let this no. 8 unengraved when you receive it till I write to you again on the subject, which I shall do very soon.

In the Chorus Parts you will have only to write „n° 8 tacet", for the song will not be called another number, & go into one with the rest of the number & as it stands. You need not to send the M. S. Band parts as I shall bring you the same number of Copies engraved in April. By the by I forgot two Corrections in the thing which I yesterday sent (by way of Bonn) and could not undo the parcel again. So pray take care they are made when you receive the parcel! 1) in n° 24, bar 26 the first note in the tenor of the Chorus ought to be C sharp instead of C natural (this is in the Manuscript arrangement) 2) in the engraved proofs of no. 40 (but saith the Lord) the 1st & 2d bar of the last page of these proofs is to be altered thus:

die Chorstimmen fertig zu stellen. Ich sandte Ihnen gestern den ganzen 2. Teil (ausgenommen den allerletzten Chor, den ich in einigen Tagen schicken werde,¹) — aber wie unangenehm, dafs der Rest des 10. Teiles noch auf dem Wege zu Ihnen ist! Es ist jetzt sicher länger als ein Monat, seit ich ihn abschickte! Ein Gutes hat indes dabei die Sache — nämlich, dafs ich sehr wahrscheinlich noch eine Arie für die Witwe in No 8 hinzufügen werde, und dafs ich Sie deshalb bitte, diese No 8. ungestochen lassen zu wollen, wenn Sie sie empfangen, bis ich Ihnen wieder darüber schreibe, was ich sehr bald tun werde.

In die Chorstimmen werden Sie nur zu schreiben haben: „No. 8 tacet"; denn die Arie wird keine andere Nummer tragen und wird mit dem Rest der Nummer ein Ganzes bilden, wie es dasteht. Sie brauchen die M. S. Orchesterstimmen nicht zu senden, da ich Ihnen dieselbe Anzahl gestochene Exemplare im April mitbringen werde. Übrigens vergafs ich zwei Korrekturen in dem, was ich gestern (über Bonn) sandte, und ich konnte das Paket nicht wieder öffnen. Sorgen Sie daher bitte dafür, dafs sie gemacht werden, wenn Sie das Paket empfangen! 1) mufs in No. 24, Takt 26, die erste Note im Tenor des Chors Cis statt C (So steht's im Manuscript-Arrangement) sein, 2) ist in den gestochenen Abzügen von No 40 („Aber der Herr sprach") der erste und zweite Takt der letzten Seite dieser Abzüge folgendermafsen zu ändern:



And this is (of course) to be also in the Chorus Parts.

Und das mufs (natürlich!) ebenso in den Chorstimmen geschehen.

Would you like to have the Overture also arranged as a Duet for two Performers? If you wish it, I will do it and one could then give people the choice, in case they should find it too difficult to play it by themselves.

I cannot go on, for I have written too much since yesterday, and written also to you at length in the parcel, that I dispatched yesderday to Simrock.

Always very truly yours
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Möchten Sie gern die Ouverture gleichfalls als Duo für zwei Spieler eingerichtet haben? Wenn ja, so werde ich es tun, und man könnte dann dem Publikum die Wahl lassen, im Falle es möchte die zweihändige Ausführung zu schwer finden.

Ich kann nicht mehr; denn ich habe seit gestern zu viel geschrieben — geschrieben Ihnen ebenfalls des Ausführlichen in dem Paket, das ich gestern an Simrock beförderte.

Stets Ihr ganz ergebener
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Das Werk, welches in seiner neuen Fassung bei Ewer & Co. im Juni 1847 veröffentlicht wurde, gelangte dreimal — am 23., 28. und 30. April 1848 — unter des Komponisten eigner Leitung in der Exeter Hall zu erfolgreichster Aufführung, außerdem auch am 20. d. M. in Manchester und am 27. in Birmingham. Am 8. Mai machte er sich, von der vielen Arbeit äußerst erschöpft, auf die Heimreise. Es war das letzte Mal gewesen, daß er das ihm lieb gewordene London besuchte.

Ein halbes Jahr später weilte er nicht mehr unter den Lebenden, ein Geschick, welches der musikalischen Welt die größten Hoffnungen auf den noch in den besten Mannesjahren stehenden Meister zu nichte machte.

¹) Dieser wird am 8. Februar abgeschickt, wie ein bei Edwards mitgeteilter Brief von demselben Datum bestätigt.

Franz Grillparzer und die Musik.

Von **Max Puttmann**.

I.

Vor einiger Zeit veröffentlichte die „Neue Revue" (herausgegeben von Dr. J. A. Bondy und Dr. F. Wolff, Berlin) eine bis dahin unbekannte Komposition Grillparzers, die Dr. Batka in einer Autographensammlung aufgefunden hatte. Der Dichter der „Ahnfrau" und der „Sappho" versucht hier mit den primitivsten Mitteln Verse der Odyssee in der Ursprache zu vertonen. Die Melodie ist monoton, eine Art Deklamationsgesang, die Harmonie wagt sich nur bis zur Oberdominante und die Klavierbegleitung ist steif und unbeholfen.

Man hat aus dem wenig gelungenen Versuch des Dichters, die Verse Homers in ein musikalisches Gewand zu kleiden, für ihn den Vorwurf hergeleitet, er, der Bewunderer von Mozart und Rossini, hätte sich nur deshalb stets gegen die Programmusik ausgesprochen, weil er selbst aus eigener Erfahrung wußte, daß der deklamatorische Gesang eine bequeme Krücke für die stockende Erfindungs- und Gestaltungskraft bietet, und in jedem Komponisten, der nach äußerer Anregung schaffte und sich des Deklamationsgesanges bediente, einen Genossen seiner eigenen Unkraft sah, der aus der Not eine Tugend machen wollte. Ich glaube, daß man mit diesem Vorwurf dem Dichter unrecht getan hat. Grillparzer hat gewiß nie ernstlich daran gedacht, sich in der Musik produktiv zu betätigen, sonst wären wohl mehr als im ganzen nur vier solcher Kompositionsversuche bekannt geworden, und er hätte sich, um das, was er in seinem Innern erschaute, wie dichterisch, so auch musikalisch zum Ausdruck bringen zu können, jedenfalls auch mit der musikalischen Setzkunst intensiver beschäftigt, als er es in Wirklichkeit getan hat.

Wir werden also auch wohl in der in Rede stehenden Komposition nichts weiter sehen können, als einen aus der Stimmung des Augenblicks heraus geborenen Versuch, einmal die Feder des Dichters mit der des Komponisten zu vertauschen. Mag man aber auch immer aus diesem kleinen Kompositionsversuch die Berechtigung herleiten, Grillparzer musikalische Produktionskraft abzusprechen, jedenfalls spielte die Musik in dem Leben dieses Dichters eine wichtige Rolle. Grillparzer war ein aufrichtiger Bewunderer der Tonkunst und dabei nicht ohne hervorragendes musikalisches Verständnis. Der Musik verdankte er manche Anregung zum Schaffen, sie war es, die ihm Trost in mancher trüben Stunde gewährte, und er wiederum hat der Musik und den schaffenden und ausübenden Künstlern manches schöne Dichterwort gewidmet, das erkennen läßt, wie sehr er diese Kunst liebte und wie sehr er sie auch in ihrem innersten Wesen zu erfassen vermochte, wobei ihm das, was ihm an abstraktem musikalischen Wissen abging, durch eine starke Rezeptionsfähigkeit reichlich ersetzt wurde.

Grillparzer diskutierte einst als achtzehnjähriger Jüngling mit seinen Freunden über Poesie. Er behauptete, daß nur der Dichter den Dichter ganz verstehen könne, und stieß damit bei seinen Freunden auf heftigen Widerspruch. Grillparzer suchte nach einer Erklärung für die voneinander abweichenden Meinungen und äußerte sich folgendermaßen: „Ich glaube, die Ursache des Nichtübereinstimmens liegt darin, daß sie (die Freunde) unrichtige Begriffe mit den Worten „Dichter" und „verstehen" verbinden. Unter Dichter verstehe ich jeden Menschen, der eine genug lebhafte Einbildungskraft besitzt, um, wenn er Anleitung gehabt hätte, ein Gedicht zu machen; dieser ist Dichter, und wenn er auch nicht eine Zeile in Prosa oder Versen geschrieben hätte. Und unter Verstehen denke ich mir nicht das Erraten des Sinnes, sondern ich will damit sagen: das fühlen, das der Dichter fühlte, als er seine Dichtung schrieb. Ich glaube, jeder Mensch von Herz und Gefühl wird mich verstehen und mit mir einstimmen, obgleich ich mich zu schwach fühle, es mit Gründen zu belegen. Aber ich f ü h l e, was ich sage." Und was er hier über das Verhältnis eines mit einer lebhaften Einbildungskraft ausgerüsteten Menschen gegenüber der Poesie sagt, das gilt auch für ihn in seinem Verhältnis zur Musik. Ohne in die Geheimnisse der musikalischen Setzkunst tiefer eingedrungen zu sein und selbst produktiv sich zu betätigen, brachte er dennoch der Tonkunst viel Verständnis entgegen, d. h. er f ü h l t e, was der Komponist fühlte, als er sein Werk schuf. Und aus der Stellung, die Grillparzer der Tonkunst gegenüber einnahm, erklärt sich auch dessen ablehnende Haltung gegenüber der Programmusik, die sich nicht, wie die absolute Musik, unmittelbar an das Gefühl wendet, das Grillparzer von der Kunst in erster Linie angesprochen wissen will. Dazu besaß Grillparzer einen ausgesprochenen Formensinn, der ihn selbst hinderte, immer die richtige Stellung zu den Romantikern unter den Dichtern einzunehmen; ja sogar der Art Beethovens, die Formen zu behandeln, vermochte er seine Zustimmung nicht zu geben.

Grillparzer hatte seine Liebe zur Tonkunst von der Mutter geerbt. Diese entstammte der hochangesehenen Wiener Familie von Sonnleithner, deren Name in der musikalischen Welt einen guten Klang hat. Ihr Vater, Dr. Christoph von Sonnleithner, war juristischer Schriftsteller, betätigte sich aber auch nicht ohne Erfolg als Komponist und war mit Haydn und Mozart sehr befreundet. Unter den

Söhnen des Genannten sei zuerst Joseph Ferdinand erwähnt, der Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde und des Konservatoriums, der ein ziemlich bewegtes Leben führte. Er war zunächst als Buchdrucker tätig, und bekleidete dann der Reihe nach das Amt eines Distriktskommissars, eines Konzipisten bei der k. k. Hofkammer, des Vorlesers bei Kaiser Josef und des Vorstehers der Privatbibliothek des Kaisers Franz. Von 1804 bis 1814 aber war er Sekretär des Hoftheaters und verfaßte als solcher u. a. das Textbuch zu Beethovens „Fidelio", wie er denn überhaupt eine starke Neigung zur Dichtkunst und zur Bühne besaß und viele griechische, französische und spanische Werke für die deutsche Bühne bearbeitete. Seine reiche Instrumentensammlung und seine Bibliothek vermachte er der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein zweiter Sohn Christoph von Sonnleithners, Ignaz, stand als Dr. jur. in hohem Ansehen, und sein Haus war der Mittelpunkt des musikalischen Wien; ihm und seinem Sohne Leopold verdankte Schubert die Herausgabe seiner ersten Kompositionen. Aus einer durch und durch musikalischen Familie stammend, konnte es nicht fehlen, daß auch die Mutter Grillparzers die Tonkunst über alles liebte. Ihre bis ins Krankhafte sich steigernde Phantasie fand gerade in der Tonkunst das geeignetste Feld ihrer Betätigung, und bei der Beschäftigung mit ihr vergaß sie dann nur allzu oft die Pflichten, die das reale Leben an sie stellte; trotz aller Mühe, sagt unser Dichter, der ihr stets mit großer Liebe zugetan war, kam sie nicht dazu, ihr Hauswesen in richtiger Ordnung zu halten.

Weit verschieden von dem Charakter der Mutter war der des Vaters unseres Dichters. Der Advokat Dr. Wenzel Grillparzer war ein streng rechtlicher, in sich gekehrter Mann, mehr Verstandes-, als Gemütsmensch. „Sein äußeres Benehmen", sagt Grillparzer in seiner Selbstbiographie, „hatte etwas Kaltes und Schroffes, er vermied jede Gesellschaft, war aber ein leidenschaftlicher Freund der Natur".

Und die so verschiedenen Charaktereigenschaften der Eltern wurden das Erbe unseres Dichters. „Verstandesmensch und Stimmungsmensch standen in Grillparzer allzeit beinahe feindlich gegenüber", sagt Hans Sittenberger (Grillparzer, sein Leben und Wirken), „sie befehdeten einander auf das bitterste, ohne daß einer zuletzt Sieger geblieben wäre. Im Tiefsten seines Wesens musikalisch, leicht entflammt und von einer Stimmung hingerissen, vermochte sich Grillparzer zu den freiesten Höhen der Empfindung und Phantasie aufzuschwingen. Aber alsobald meldete sich der mürrische Verstand, unbarmherzig krittelnd und nörgelnd, und ruhte nicht eher, als bis die schönste Stimmung erschlagen war und die Phantasie todmüde die Flügel hängen ließ." Aber gerade von den freiesten Höhen der Empfindung und Phantasie herab feierte er die göttliche Tonkunst in Versen, die stets in unserm Herzen den lautesten Widerhall erwecken werden.

Die Mutter Grillparzers hatte kaum die musikalische Veranlagung ihres Erstgeborenen entdeckt, da dachte sie auch sogleich an seine musikalische Ausbildung. Sie erteilte ihm Klavierunterricht. „Noch gellt in meinen Ohren der Ton", schreibt Grillparzer als 62jähriger, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: über den Linien, unter den Linien, auf den Linien, zwischen den Linien, in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldete ich Höllenqualen." Die Mutter sah bald ein, daß sie zum Lehren kein Geschick besaß, und so wurde denn *Johann Mederitsch*, genannt Gallus, der Klavierlehrer des kleinen Grillparzer. Mederitsch (1760—1830) war ein guter Musiker und hat sich auch als Komponist einer ganzen Reihe von Singspielen, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren, einen Namen gemacht. Aber er war nichts weniger als ein Pädagoge, und so trieb er denn mit seinem Schüler allerlei nebensächliche Dinge oder schickte auch wohl gar seine Schwester, die die Lektion an seiner Stelle abhalten mußte. Daß Grillparzer unter diesen Umständen keine sonderlichen Fortschritte machen konnte und schließlich auch die an sich nur sehr geringe Lust am Klavierspiel ganz verlor, ist gewiß nicht weiter verwunderlich. Als dann eines Tages Grillparzer im Verein mit seinem Bruder vorspielen sollte, er aber nirgends zu finden war, da er sich in — das Bett des Bedienten verkrochen hatte, wurde der Unterricht ganz eingestellt. Grillparzer rührte auf Jahre hinaus keine Taste mehr an. Erst die Bekümmernis, in die den jungen Dichter die Erkrankung seines Vaters versetzte, führte ihn der Musik und damit auch dem Klavierspiel wieder zu. Am Klavier sitzend, fand er Trost und Erhebung; der Zusammenklang der Töne erfreute ihn, „die Akkorde lösten sich in Bewegungen auf, und diese bildeten sich zu einfachen Melodien". So erlangte Grillparzer allmählich eine größere Fertigkeit im freien Phantasieren, womit er sich und anderen manche angenehme Stunde bereitete.

Seine Liebe zur Tonkunst ließ unsern Dichter auch theoretische Studien treiben, leider nicht mit dem gehofften Erfolg. Grillparzer klagte später sogar, daß durch das Studium des Systems, seine Fähigkeit zu phantasieren gelitten hätte, fast als wollte er damit die Ansicht Grétrys bestätigen, daß die Musiker von Talent nicht zuviel lernen dürften, weil sie sonst damit ihrer Phantasie schaden würden! In der Jugend hatte Grillparzer sich auch auf der Violine versucht. Sein Bruder erhielt Violinunterricht, und Grillparzer ließ die Gelegenheit nicht vorübergehen, um selbst einige Fertigkeit

im Violinspiel zu erlangen. Er mußte aber die Violine wieder aus der Hand legen, weil er eine Anlage zum Verwachsen zeigte, die leicht durch die Haltung des Instrumentes vermehrt werden konnte. „Hatte doch meine Großmutter", heißt es in der Selbstbiographie, „als sie mich auf jene Befürchtung hin körperlich untersuchte, den Ausspruch getan: ‚Ja, er wird bucklig, aber es schadet nicht, da er doch Geistlicher werden will.' Glücklicherweise ist beides nicht eingetroffen", setzt Grillparzer hinzu. Auch den Gesang pflegte der Dichter, namentlich von jener Zeit ab, als er mit den Geschwistern *Fröhlich* bekannt geworden war. Die älteste und die jüngste der vier Schwestern waren ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerinnen, und jene wirkte auch als Lehrerin am Konservatorium. Die zweitälteste war Blumenmalerin, und die dritte, zu der Grillparzer eine leidenschaftliche Neigung gefaßt hatte, besaß ein großes schauspielerisches Talent, dessen Verwertung aber Grillparzer großen Widerstand entgegensetzte. Der Dichter hatte die vier Schwestern in einem musikalischen Zirkel kennen gelernt, und gleich darauf besingt er die dritte, die schöne Kati, in dem bekannten Gedicht „Als sie, zuhörend, am Klavier saß". Grillparzer verbrachte die schönsten Stunden seines Lebens im Kreise dieser vier Schwestern, und gerade war es wieder die Musik, die das engste Band um diese Glücklichen schlang. Grillparzer verlobte sich auch mit Kati, aber zu einer Heirat zwischen beiden ist es nicht gekommen. An die Stelle der stürmischen Leidenschaft trat allmählich die treue Freundschaft, und vom Jahre 1849 ab teilte der Dichter auch als treuer Hausgenosse die Freuden und Leiden seiner Freundinnen.

Die ersten nachhaltigeren musikalischen Eindrücke empfing Grillparzer in den Häusern Ignaz und Joseph von Sonnleithners. Bei dem letzteren war es auch, wo er *Beethoven* zum erstenmal sah, und zwar bei einer musikalischen Abendunterhaltung im Sommer 1805. Außer Beethoven waren auch *Cherubini*, der gekommen war, um für Wien seine „Faniska" zu schreiben, und der Abt *Vogler* anwesend. Zwei Sommer darauf wohnte die Familie Grillparzer mit Beethoven in Heiligenstadt in einem Hause zusammen. Auch in Döbling hatte der junge Grillparzer das Glück, dem verehrten Tonmeister nahe zu sein, da er ihm hier direkt gegenüber wohnte. Grillparzer sah später Beethoven einmal mit *Ludwig Stoll* zusammen, dem Dichter des Liedes „An die Geliebte"; es blieb ihm unbegreiflich, „wie Beethoven von diesem haltlosen Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als — allenfalls gute versifizierte — Phantastereien erwarten konnte". Das klingt fast wie Neid darüber, daß nicht er, Grillparzer, sondern Stoll in der Nähe des großen Tonheros sein durfte. Die Jahre vergingen, Grillparzer hatte „Die Ahnfrau", „Sappho", „Medea" und „Ottokar" bereits veröffentlicht, als Beethoven, es war im Jahre 1822, ihn durch den Grafen Dietrichstein um ein Opernbuch angehen ließ. Grillparzer sandte Beethoven alsbald die Bearbeitung der „Melusine", worauf ihn dieser zu sich bitten ließ. „Ihr Werk lebt hier", sagte der Tonheros, als er den Dichter kaum begrüßt hatte, indem er auf die Brust zeigte, „in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren. Nur mit dem Jägerchor, der den Eingang macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht. Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte, wo soll das hinführen"? Grillparzer, der die Notwendigkeit dieser Schlußfolgerung natürlich nicht einzusehen vermochte, meinte, daß dieser Jägerchor ja auch allenfalls wegfallen könnte. Wir wissen, daß Beethoven nicht dazu gekommen ist, den Melusinentext zu komponieren; erst zehn Jahre später vertonte ihn Konradin Kreutzer. Der Dichter aber war weit davon entfernt, sich dadurch seine Achtung, Liebe und Verehrung für den Tonheros schmälern zu lassen. Und wie sehr Grillparzer in das Wesen Beethovens eingedrungen war, läßt seine Bemerkung erkennen, daß Beethoven sich so sehr an einen ungebundenen Flug der Phantasie gewöhnt hätte, daß kein Opernbuch der Welt imstande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten. Durch die tief ergreifenden Reden bei dem Begräbnis Beethovens und bei der Enthüllung des Grabsteines, ganz besonders aber durch das Gedicht:

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leicht gespannter Lüfte.
War das Blitzen? War's ein Laut?
Ach! er hört — er hört den Laut —
Stürmen jetzt wie Windesbraut,
Wehen nun wie Engelsschwingen,
Klänge nun wie Harfen klingen — — — —

ist der Name des Dichters mit dem des Tonheros auf ewig fest verknüpft. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Ein altes Landsknechtslied.

Von Rich. Noatzsch.

Alte Volkslieddichtungen sind unsrer Zeit in grofser Menge überliefert worden. Dürftiger fliefsen die Quellen alter Volkslied**kompositionen**. Eine reiche Fundgrube für die letzteren sind die noch viel zu wenig bekannten und gewürdigten „Teutsche Liedlein" von Georg Forster.[1])

[1]) Georgius Forsterus Ambergiensis ist geboren um 1415 zu Amberg in der Oberpfalz; er starb nach einem bewegten Leben 1568 in Nürnberg. Er hat an den Universitäten Heidelberg und

Die aus fünf umfangreichen Bänden bestehende Sammlung findet sich unter anderm auch in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau i. S. Ein ihr entnommener ganz besonders interessanter volkstümlicher Chor ist nachstehendes Landsknechtslied, das wohl zu den ältesten seiner Art gehören dürfte und das alle die Merkmale enthält, durch welche ein echtes Volkslied gekennzeichnet wird.

Wir zogen in das Feld.

Bearbeitet von Rich. Noatzsch.



Wittenberg Medizin studiert, war ein Freund Luthers und hat sich um Sammlung und Aufzeichnung von Volksliedern hochverdient gemacht. Bis vor nicht allzu langer Zeit ist er mit dem zu gleicher Zeit lebenden Annaberger Kantor und späteren kurfürstlichen Kapellmeister in Dresden, Georgius Forsterius Annabergiensis, identifiziert worden.

Befassen wir uns zunächst einmal mit dem Texte dieses Liedes! Frisch und frech, ein echtes Kind seiner Art, bringt es mit wenig Worten das zur klaren Darstellung, was es sagen will. Ästhetisch zartfühlenden Lesern werden die drei Verse allerdings etwas ungeschlacht anmuten; eins ist aber wohl sicher: packender und treffender kann die Stimmung eines Landsknechts, der seine Sache auf nichts stellt, wohl kaum in sechs Zeilen ausgedrückt werden. Diese wenigen Zeilen stellen ein ganzes Schicksal dar: bettelarm, aber völlig sorglos den kommenden Tagen entgegensehend, heute in einer ausgeraubten, öden Gegend hungernd, morgen dagegen an gefüllten Fleischtöpfen in Saus und Braus lebend, verkauft der Landsknecht sein Leben demjenigen, der ihm am meisten dafür zahlt oder von dessen Kriegskunst und Kriegsglück er am meisten erhofft.

Eins der wichtigsten Kennzeichen eines Volksliedes ist die Anschaulichkeit, die Sinnlichkeit des Ausdrucks. Für diese Erkennungszeichen ist unser Lied ein Musterbeispiel. An Stelle von abstrakten Eigenschaften setzt es lauter konkrete Dinge: nicht arm sind die Kriegsknechte, sie haben vielmehr „weder Säckel noch Geld“, nicht hungrig sind sie, es fehlt ihnen vielmehr an „Wein und Brot“, nicht im Überflufs leben sie, sie haben vielmehr „allesambt voll Maul“. So einfach sich der Text gibt, so ist doch die Anordnung desselben und die Steigerung in demselben ganz trefflich zur Darstellung gebracht. An Einfachheit und an Volkstümlichkeit im Ausdruck bleibt ebenfalls kein Wunsch offen. Der Text ist robust und naiv zugleich, enthält aber ganz entschieden dichterische Werte.

Wahrheit und Ehrlichkeit verlangen wir von einer Volksliеddichtung. Hier ist sie in urwüchsiger und ungeschminkter Weise gegeben und wirkt in ihrer Natürlichkeit schon an sich schön. Nun aber der kauderwelsche Kehrreim: Alami presente al vostra signori! Er hat viel Kopfzerbrechen bereitet. Es ist ganz entschieden verballhornisiertes Italienisch, zu dem die Landsknechte auf demselben Wege gekommen sein werden, wie unsre deutschen Krieger im letzten deutsch-französischen Kriege zu ihrem Kutzschke-Französisch oder wie unsere Sextaner zu ihrem bekannten Küchenlatein. Ein Italiener übersetzte die Worte so: „Folgt mir! Platz da für mich, euern Herrn!“ Diese herausfordernde Sprache wäre ja der ganzen Stimmung, die das Lied atmet, entsprechend. Aus der Übersetzung der Worte vostra signori geht aber hervor, dafs diese Übersetzung nicht Anspruch auf unbedingte Richtigkeit erheben kann. Herr Professor *von Bahder* in Leipzig, dem ich das Lied übersandte, schrieb mir: „Mit Strampede mi weifs ich nichts anzufangen. Die beiden letzten Zeilen heifsen wohl: hier bin ich gegenwärtig eurer Herrlichkeit. Signori (mit dem Ton auf der letzten Silbe, wie der Reim zeigt) ist verkürzt aus Signoria.“ Auch den Ausdruck Siebentot hält Herr Professor *von Bahder* für ein verballhorntes italienisches Wort, das etwa eine Verstümmelung von cività (civitad) sein könnte. Die im dritten Verse erwähnte Landschaft Friaul liegt in Norditalien (nördlich von Venedig).

Dafs der robuste Text dichterische Werte enthält, ersieht man recht deutlich, wenn man sich eingehender mit dem Bau der Dichtung beschäftigt. Jede Strophe besteht aus acht straffen Viertaktern, die dem Ohre mehr als dem Auge deutlich werden. Der Rhythmus wird durch folgende Darstellung klar:



Die Dichtung gründet sich auf die Zahlen 2 und 4, gehört also zu den einfachsten deutschen Strophenformen, die aus 2 mal 4 Zeilen bestehen, von denen jede wieder 4 Takte aufweist; jeder Takt hat in Hebung und Senkung zwei Schläge. Scheinbar freilich stimmen Takt und Rhythmus nicht allenthalben überein, da alle möglichen Mittel angewendet sind, durch die eine im vorliegenden regulären Strophenbau liegende Eintönigkeit und Gleichmäfsigkeit umgangen wird. An Stelle von 2 Silben finden wir dann und wann nur eine im Takt, die gedehnt werden mufs (-Feld-). In den Zeilenanfängen wechseln auftaktige und volltaktige Zeilen, von denen die letzteren mit der ihnen innewohnenden Wucht einherschreiten (Strampede — Alami), die sehr wohl einen in die Brüche gegangenen Marsch wieder einzurenken vermögen.

Unser Lied geht also der Pedanterie der allzugrofsen Regelmäfsigkeit mit viel Geschick und feinem Formgefühl aus dem Wege und dokumentiert sich auch dadurch als echtes Kind der Volkspoesie. Über den poetischen Wert des vorliegenden Liedchens schrieb Dr. Seifert in der „Schulpraxis“ (1908) folgendes: „Die Eigenschaften, die wir von einem Volksliede erwarten, zeigen sich bei unserm Marschliede aufserordentlich deutlich. Es ist packend und treffend, ohne alle Umschweife versetzt es uns in die richtige Stimmung; lebendig und klar läfst es uns die Bilder schauen, die es uns vorführen will. Wir hören die Landsknechte im Marschtempo dahinziehen, wir hören ihr Signal, ihren Gleichtritt, ihr eigentliches Lied. Wir schauen ihre Anmut, ihre Entbehrungen, aber auch ihr Leben in Saus und Braus. Ihre Sprache ist kernig, volkstümlich, sinnlich frisch und vermeidet alles Unanschauliche. Text und Weise sind stramm rhythmisch, zeigen aber eine grofse, bei der Kürze des Textes erstaunliche Mannifaltigkeit und Freiheit.“

Ebenso interessant wie die Dichtung ist die Komposition. Die neuere Volksliedforschung hat nachgewiesen, dafs alle Gesangsmelodien aus der den Dichtungen zugrunde liegenden Sprachmelodien hervorgegangen sind. Der Ausgang alles Singens ist demnach in der Sprache zu suchen, die z. B. im Rufe ganz von selbst eine Melodie verlangt. Einen solchen Ruf haben wir in unserm Landsknechtsliede in den ersten sechs Noten, die ursprünglich ein Signal dargestellt haben mögen. Der eigentliche Marschrhythmus wird durch den F-Dreiklang ausgedrückt, der in 14maliger Wiederholung immer in Oktavlage ohne jede Melodiebildung auftritt. Erst der Kehrreim wird wieder melodisch. Die Melodie desselben liegt, wie so oft bei alten Volksgesängen, in der unteren der beiden Mittelstimmen. Auch sie kann ihre Entstehung aus einem Rufe nicht verleugnen. Die ganze Anlage des Liedes weist darauf hin, dafs wir einen alten mit einem Signal beginnenden Militärmarsch vor uns haben, zu dem sich der ungelenke, nicht gerade übermäfsig geistreiche Text mit der Zeit von selbst gebildet hat. So hätten wir also auch in der Komposition die sichersten Erkennungszeichen für ein echtes Volkslied.

Noch viele alte Volkslieder sind in den fünf Bänden der „Teutschen Liedlein“ enthalten. Ganz besonderes Interesse erwecken auch die alten Gesänge für Singumgänge. Eine Anzahl derselben dürfte Luther selbst, der ja ein Freund Forsters war, vor den Häusern der Leute gesungen haben. Es wäre nur zu wünschen, dafs sich recht bald ein Verlag fände, der die in der genannten Sammlung enthaltenen verborgenen Schätze der Vergessenheit entrisse.

„Parsifal“-Schutz.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Nach ungefähr vier Jahren werden Wagners Werke frei; d. h.: das Gesetz, das 30 Jahre nach dem Tod eines „Urhebers“ seine Schöpfungen dem Eigentumsrechte der Erben entzieht, findet dann auch auf die von Richard Wagner Anwendung. Deshalb bereiten schon jetzt findige Unternehmer eine Popularisierung oder auch Ausbeutung des Meisters vor, und zu einem eigenen Wagner-Theater in Berlin wird bereits seit einiger Zeit geworben. Wir können dann auf eine Befreiung aus dem Banne der Hoftheater-Monopole, doch auch auf eine Verzerrung der so anspruchsvollen Meisterwerke gespannt sein.

Eine solche Gefahr droht besonders dem bisher der Bayreuther Bühne vorbehaltenen „Parsifal“; das „Bühnenweihfestspiel“ soll „entweiht“ werden. Seit längerem versuchen Wagner-Freunde, der drohenden Gefahr vorzubeugen, und verlangen ein Ausnahmegesetz für den „Parsifal“, etwa auf 20 Jahre nach dem Ablaufe der sonstigen „Schutzfrist“ hinaus. Ein anderes Mittel würde der im Deutschen Bühnenverein vorgeschlagene Verzicht der ihm angehörigen Bühnen und eventuell sogar der dort engagierten Sänger auf den „Parsifal“ sein. Endlich bleibt noch der Ausweg, die Schutzfrist für alle Geisteswerke — nach Frankreichs Muster — auf 50 Jahre zu verlängern.

Man sieht sofort: kein Mittel ist ohne schwere Anstöfse durchzuführen. Am gefährlichsten scheint uns ein Ausnahmegesetz zu sein, mag es auch ein noch so „weihevolles“ Werk schützen. Warum sollen die täglich tausendfachen Verunehrungen so und so vieler geistiger Schöpfungen gestattet sein, und gerade die des einen nicht?! Die Zurückhaltung des Bühnenvereins würde nur die ihm angehörigen Bühnen gegen die übrigen benachteiligen. Die Verlängerung aller Schutzfrist ist noch der leidlichste Ausweg; aber wie wenige bekommen dann vor 1933 (oder 1934) Wagner zu hören? und welcher neue Streit wird nach 20 Jahren losgehen?

Fände sich ein Mittel, die Benützung eines noch geschützten Werkes zu erleichtern, etwa durch eine oder die andere Zentralstelle, bei der die Erben sich melden müfsten, und die zwischen ihnen und der Öffentlichkeit nach Recht und auch nach Billigkeit zu vermitteln hätte, so würde auch die Ausnahme-Ungerechtigkeit vermieden sein, die wenigstens nach der unmafsgeblichen Ansicht des Schreibers dieser Zeilen in dem „Freiwerden“ überhaupt liegt.

Das Harmonium als Hausinstrument.

Von H. Oehlerking-Elberfeld.

Aufser dem Klavier dürfte es kaum ein zweites Instrument geben, das sich einer so allgemeinen Verbreitung erfreut als das Harmonium. Es hat seinen Platz gefunden im feinen Salon der Reichen, der einfachen bürgerlichen Wohnstube, ja es zeigt sich auch hier und da im bescheidenen Heim des Arbeiters. Dieser Beliebtheit erfreut sich das Harmonium trotz steter Anfeindung und Geringschätzung in den Kreisen zahlreicher Musiker und Künstler, denen es als eine Art „Paria“ unter den Instrumenten, allenfalls noch als ein dürftiges Surrogat der Orgel galt, dessen Stelle es ja auch häufig in Dorfkirchen, Kapellen, Schulen, Versammlungsräumen zu vertreten hat. An diesen Orten diente das Harmonium ausschliefslich Andachts- und Erbauungszwecken, und die vorgetragenen Stücke wahrten durchweg choralartigen Charakter. Technisch weniger Geübte, Dilettanten konnten die hier geforderte, langsam getragene, kirchliche Musik ohne grofse Vorkenntnis und Mühe ausführen. Da ein gewandtes Klavierspiel weit höhere Voraussetzungen stellt, entstand die Meinung, das Harmonium sei ein Dilettanteninstrument, für den wahren, ernsten Künstler als solches natürlich ein überwundener Standpunkt. Noch zwei andere Umstände liefsen unser Instrument nicht zu einer unbestrittenen Selbständigkeit und ungeschmälerten Wertschätzung emporwachsen. Die nach dem Druckluftsystem gebauten Harmoniums haben einen Registerzug, „Expression“ genannt, der, wenn er gezogen ist, den meisten Spielern den Vortrag unmöglich macht. Der gröfste Übelstand bis auf die letzten 10 bis 15 Jahre war das fast gänzliche Fehlen einer gediegenen Harmoniumliteratur. Arrangements gab es in Hülle und Fülle. Jegliche Art von Vokal- und Instrumentalmusik wurde blindlings fürs Harmonium übertragen, welchem dadurch von berufener und unberufener Hand gewifs der schlimmste Feind erstand.

Was nun obige Einwände anlangt, so mufs zugegeben werden, dafs das Harmonium als ein orgelverwandtes Instrument im Notfall ein Ersatz für die Kirchenorgel sein kann. Auf Grund seiner besonderen Konstruktion bewahrt es aber doch seine volle Eigenart und Selbständigkeit. Wie bei der Orgel die Pfeife, so ist beim Harmonium die in einer Kanzelle gelagerte Zunge (durchschlagend) die tonangebende Seele. Je nach der Bearbeitung und Beschaffenheit dieser klingenden Organe werden die verschiedensten Orchesterinstrumente (Flöte, Gambe, Klarinette, Oboe, Trompete, Viola usw.) täuschend nachgeahmt. Die modernen Harmoniums besitzen aufserdem Einrichtungen, durch welche es möglich ist, orchestrale Nuanzierungen und dynamische Schattierungen vorzuführen. Ohne Übertreibung darf man daher ein gutes modernes Harmonium als „zweihändiges Zimmerorchester“ bezeichnen, und dem Vergleich desselben mit einem Surrogat der Orgel fehlt jegliche Unterlage und Begründung. Der wesentlichste Unterschied zwischen Orgel und Harmonium ist dieser: jene hat den getragen, in sich starren Ton; das Harmonium belebt infolge seiner Ausdrucksfähigkeit die starren Harmonien. Nicht von der Anschlagsart, wie beim Klavierspiel, ist die Lösung des Problems, Polyphonie, Ausdruck und Modulation zu einem seelenvollen Ganzen auf einem Instrument zu vereinigen, abhängig, sondern davon, wie durch die Bewegung der Trittbretter und die Balgvorrichtungen die Luft auf die tonerzeugenden Zungen einwirkt. Bei den Harmoniums, die nach dem Saugluftsystem gearbeitet sind, ist ein weich geformter Ton charakteristisch, während die Druckluftinstrumente die Klänge voll edler Kraft und festem Mark ausstrahlen lassen. Läfst sich beim Saugluftsystem durch die leicht erlernbare Handhabung der Knieschweller jeder Stärkegrad aufs beste berücksichtigen, so wird beim Expressionsspiel der Drucklufthamoniums durch einen leisen Druck des Fufses ein sanftes Piano, durch einige kräftige Balgtritte dagegen ein glänzendes Fortissimo erzeugen. Wer aber etwa glaubt, das Expressionspiel sei nicht jedermanns Sache, der sei nur darauf hingewiesen, dafs es vortreffliche Harmoniumschulen gibt (z. B. von August Reinhard), die sehr instruktive Übungen zur völligen Beherrschung desselben darbieten.

Nun noch ein Wort über die Harmoniumliteratur. Nachdem vor allem der deutsche Harmoniumbau in den letzten Jahrzehnten sich zu ungeahnter Höhe emporgeschwungen hat und für etwa 7—800 M ein Hausinstrument, das allen Ansprüchen genügt, zu beschaffen ist, haben sich auch deutsche sowie ausländische Tondichter des viel zu lange stiefmütterlich behandelten Harmoniums liebevoll angenommen und eine Originalliteratur ist entstanden, die an Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig läfst. Fast jedes gröfsere Verlagshaus führt in seinen Katalogen ganze Reihen von Originalkompositionen auf: Solostücke, instruktiver und unterhaltender Art, Duos für Harmonium und Klavier, Harmonium und Geige, Lieder für Harmonium und eine Solostimme oder Chor u. dergl. Für alle Bedürfnisse und Verhältnisse gibt es Auswahl in Hülle und Fülle. Wer nach diesen Schätzen sucht, findet, was seinem persönlichen Geschmack am besten zusagt, und das Harmoniumspiel wird ihm (entgegen der elenden Klavierseuche!) ein wahres Labsal nach des Tages Last und Mühe, eine ungetrübte Quelle schöner häuslicher Freude sein!

Karl Gottlieb Reissiger.

(Gest. 7. November 1859.)

Von Prof. Otto Schmid.

(Nachdruck verboten.)

Am 7. vor. Monats jährte es sich zum 50. Male, dafs K. G. Reissiger in Dresden starb. Damals war der Kampf noch nicht entschieden, der um das Kunstwerk der Zukunft entbrannt und in den Reissiger, der alles andere nur keine Kampfnatur war, mit verwickelt gewesen war. Aber sein Ausgang war bereits vorauszusehen. Nach den grofsen Erfolgen des „Lohengrin“, der am 6. August 1859 auch in Dresden unter Karl Krebs in Szene gegangen war, standen die Gegner Wagners auf einem verlorenen Posten. Zu ihnen gezählt zu haben, das ist nun der besondere Vorwurf, den man Reissiger macht, ein Vorwurf, der ihm für alle Zeiten anhaftet, und der seinen Namen zugleich in einem leider nicht ganz rühmlichen Sinne gegen die Vergessenheit feit. Die Gerechtigkeit gebietet es angesichts dieser Sachlage zu sagen, dafs wohl Wagner in der Zeit, in der Reissiger sein Amtsgenosse war, in Deutschland an keiner Bühne einem Kapellmeister in dieser Eigenschaft bequem und willkommen gewesen wäre, und dafs damals überdies die neuen Bahnen, die sein Genie einschlug, keineswegs nur bei den hochkonservativen Fachgenossen Bedenken erregten. Reissiger geriet, als er Wagner an seiner Seite hatte, in eine Lage, die man mit der ver-

gleichen könnte, die seinerzeit ein Francesco Morlacchi neben einem C. M. v. Weber zugefallen war. Es ist menschlich verständlich, dafs sie für ihn keine behagliche war, verständlich aber ist es anderseits auch, dafs es für eine freie Entfaltung alles dessen, was in Wagner lebte und nach Ausdruck rang. Vorbedingung war, dafs dieser Dresden verliefs. Für Fesseln irgendwelcher Art war dieser Feuergeist, das sollte auch die Zukunft lehren, nun einmal nicht geschaffen. Die Mission, die Wagner zu erfüllen hatte, war eine andere als die still beschauliche, die einem Reissiger die engbegrenzten Dresdner Verhältnisse vorzeichneten. Nach ihnen mufs aber des letzteren Wirken billigerweise beurteilt werden. Geboren am 31. Januar 1798 in Belzig bei Wittenberg, war Reissiger im Jahre 1826 nach Dresden berufen worden, und der Umstand, dafs er seinem Mitbewerber um C. M. v. Webers verwaisten Posten, dem derberen, knorrigen Marschner, vorgezogen wurde, liefs schon erkennen, zu welcher Aufgabe er berufen war. Man wollte den Kampf zwischen der italienischen und deutschen Oper nicht von neuem heraufbeschwören, zumal sein Ende bereits abzusehen war. Reissiger sollte die Errungenschaften seines grofsen Vorgängers wohl erhalten, aber ein Bruch mit den Überlieferungen war nicht beabsichtigt. Die italienische Oper, die sich der besonderen Gunst König Friedrich August des Gerechten zu erfreuen hatte, blieb noch bis zum Jahre 1832 bestehen und Morlacchi war bis zu seinem am 28. Oktober 1841 erfolgten Tod im Amt. Wie in seinem Wesen hatte Reissiger auch in seinem musikalischen Entwicklungsgang die Gewähr dafür geboten, dafs er in diesem vermittelnden Sinne seine Tätigkeit auffassen werde, und überdies durfte er bereits, als er kam, eine autoritative Stellung beanspruchen. Schüler Schichts, war er schon im Jahre 1821 in Wien als Pianist und Sänger aufgetreten, hatte dann bei Peter Winter in München weiter studiert und schliefslich noch eine Studienreise nach Italien unternommen. Nach seiner Rückkehr nach Berlin war er von der preufsischen Regierung, die ihm wiederholte Unterstützungen gewährt hatte, beauftragt worden, den Plan zur Errichtung eines staatlichen Konservatoriums auszuarbeiten. Dieser kam zwar nicht zur Ausführung, wurde aber Veranlassung, dafs Reissiger, der inzwischen an das in Berlin bestehende Königl. Institut für Kirchenmusik als Lehrer gekommen war, nach Haag zur Organisierung eines Konservatoriums berufen wurde. Im gleichen Jahre (1826) erhielt er aber auch seinen Dresdner Ruf.

Fafst man nun ins Auge, was Reissiger geleistet hat, so konnte er als Komponist nur vorübergehende Bedeutung gewinnen. Seine Kammermusik erfreute sich vor allem in seinen Klaviertrios in einer Zeit, in der die Hausmusik noch in Blüte stand, grofser Beliebtheit. Seine Lieder wurden viel gesungen, teilten aber dann das Los der Kompositionen eines Proch, Kücken, Abt, Gumbert, die ihren Spuren folgten. Als Musikdramatiker versuchte sich Reissiger mit relativ bestem Erfolge auf dem Gebiete des Melodramas („Yelva"). Von seinen Opern („Adèle de Foix", „Der Schiffbruch der Medusa" usw.) fand nur eine, „Die Felsenmühle von Etalières", Text von Carl Borromäus v. Miltitz, ihren Weg über Dresden hinaus. Ihre Ouvertüre taucht auch heute noch dann und wann auf Konzertprogrammen auf. Sie sowie das Lied „Fern im Süd' das schöne Spanien" („Der Zigeunerbub im Norden"), der humoristische Gesang „Als Noah aus dem Kasten war", der Männerchor „Blücher am Rhein" („Die Heere blieben am Rheine stehn") und der ohne seines Schöpfers Willen als „C. M. v. Webers letzter Gedanke" bekannt gewordene sentimentale Walzer für Klavier sind schliefslich die Kompositionen gewesen, die das Andenken an Reissigers Schaffen in weiteren Kreisen für längere Zeit nicht ganz vergehen liefsen. In einem begrenzteren Kreise allerdings lebt hingegen noch seine Wertschätzung als Kirchenmusikkomponist fort. Einige seiner schönen Motetten stehen noch im Repertoire unserer deutschen Kirchenchöre, und an der Stätte des Wirkens Reissigers in Dresden, in der katholischen Hofkirche, kommen auch seine Messen und sein Requiem öfters zur Aufführung. Auch derjenige, der einen Mangel an Gröfse und tieferem religiösen Empfinden an diesen Werken nicht übersehen kann, wird nach ihrer Kenntnisnahme sagen müssen, dafs sie meisterhaft in Form und Satz sind, dafs sich ihr Schöpfer auf Instrumentaleffekte verstand und ein höchst bedeutender Kontrapunktiker war. Jedenfalls unterstand Reissigers Schaffen auf allen Gebieten mehr oder weniger lokalen Einflüssen, resultierte zum Teil direkt aus dienstlichen und sonstigen Verpflichtungen. So trat er wiederholt in engere Beziehungen zum sächsischen Königshaus, schrieb Festkantaten für öffentliche und interne Feiern, auf besonderen Wunsch König Johanns für Pillnitz seine schöne Figuralmesse für Soloquartett mit obligater Orgel usw. Kurz, er wurde und war recht eigentlich eine Dresdner Lokalgröfse, einer jener kleinen Geister, welche die Vorsehung braucht, um das Verständnis für die Gröfse der grofsen und führenden zu erwecken. Unter diesem Gesichtswinkel mufs auch Reissigers Tätigkeit als Kapellmeister betrachtet werden. Sie läfst ihn als einen treuen Hüter des Weberschen Erbes und der Überlieferungen der Königl. Kapelle erscheinen. Aber über der Pflege der älteren klassischen und romantischen Kunst vergafs er die der zeitgenössischen keineswegs. Gewifs, die Erstaufführungen von Mozarts „Idomeneus" und „Cosi fan tutte" (in deutscher Sprache) wurden zu seinen besten Taten gezählt, aber ein Blick auf die unter seiner Amtsführung aufgeführten Neuerscheinungen zeigt auch, dafs er lebendige Fühlung mit seiner Zeit hatte.

Es liegt also heute jedenfalls am Orte seines einstigen Wirkens kein Grund mehr vor, das Andenken eines verdienten Mannes um deswillen zu schmälern, weil er in den Schatten eines ihn weit überragenden, einer epochemachenden Kunstgröfse trat und nicht den richtigen Standpunkt zu ihr gewinnen konnte. Auch aus der Stellungnahme Reissigers zur „neunten Sinfonie" Beethovens in der Gegenwart noch Kapital zu schlagen, ist unbillig. Man mufs es wissen, dafs die Zeit für ein volles Verständnis des Beethovenschen Genius damals noch nicht gekommen war, und dafs gerade mit dem „letzten Beethoven" auch sonst recht kluge Männer und tüchtige Musiker noch keine engere Fühlung gewinnen konnten. Auch wäre es angezeigt, wenn das alte Märchen, dafs Reissiger das Werk bei seiner ersten Dresdner Aufführung, die am 27. August 1838 nachmittags 4 Uhr im Saale des Palais im Grofsen Garten stattfand, ohne Schlufschor hätte vortragen lassen, nunmehr endgültig aus der Welt geschafft würde. In einer schriftlichen Mitteilung an den Schreiber dieser Zeilen stellte vor Jahren einer der Veteranen der Königl. Kapelle aus Reissigers Zeit, der ausgezeichnete Oboist Hiebendahl ausdrücklich das Gegenteil fest.

Die Gerechtigkeit also gebietet es zu sagen, dafs, als man Reissiger vor 50 Jahren auf dem damaligen weiten

oder neuen, dem heutigen Trinitatisfriedhof zur letzten Ruhestätte trug, das musikalische Dresden einem um sein künstlerisches Leben verdienten Künstler und einem liebenswürdigen und biedersinnigen Menschen das letzte Geleit gab. Sein König hatte ihn aus Anlafs der 300-jährigen Jubelfeier der Gründung der Königl. Kapelle im Jahre 1848 durch die Verleihung des Zivilverdienstordens, als einer damals äufserst seltenen Auszeichnung, geehrt. Im heutigen Dresden führt ein Strafsenzug der Johannstadt den Namen Reissigers.

Unklassisches an klassischer Stätte.

(Weimarer Theater-Erinnerungen.)

Die Tatsache, dafs Darbietungen auf musikalischem wie dramatischem Gebiete in ihren künstlerischen Werten den Gradmesser bilden für das kulturelle Niveau einer Stadt, dürfte wohl heute im allgemeinen zutreffend sein. Mit diesem Mafsstab gemessen — den man allerdings unter Berücksichtigung vieler lokaler Nebenerscheinungen nicht ganz mit der heutigen unbedingten Sicherheit in Anwendung bringen darf —, erscheinen uns die künstlerischen Ereignisse früherer Epochen von manchem heutigen „Kulturzentrum" in ganz sonderbarem Lichte. Man schüttelt heute verwundert den Kopf, wenn man liest, was z. B. zu Lebzeiten Goethes in derjenigen Stadt, die man heute „die Goethe-Stadt" κατ' ἐξοχήν nennt, ja an der Kunststätte, die ihm ihr Dasein verdankt und die ihm als heilig galt, an der er nicht einmal den „Hund des Aubry" duldete und sich lieber zurückzog, als den „Unfug" mit seinem Namen deckte, für wunderliche Kunstbetätigungen möglich waren. Die Bezeichnung „Kuriosa" für manches, was man früher an dieser Stätte ohne jedes Bedenken servierte, dürfte, wie wir sehen werden, noch sehr milde sein.

Anläfslich des am 19. November d. J. stattgefundenen Jubelfestes der grofsen, nun seit 50 Jahren bestehenden Abonnementskonzerte im Grofsherzoglichen Hoftheater zu Weimar hat Hofkapellmeister *Peter Raabe*, der gegenwärtige Leiter der Hofkapelle und der Abonnementskonzerte auf Veranlassung der Generalintendanz eine Festschrift verfafst, die uns Aufschlufs gibt über die weiter zurückliegenden Zeiten, jene Tage, die allmählich das Bedürfnis nach einem reineren, besseren und geschlosseneren Leben im Konzertsaal wachriefen. Raabe greift bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zurück und gibt auf Grund der Akten des Grofsherzogl. Theaterarchivs einen Überblick über die Zustände im Weimarer Musikleben jener Zeit, die uns heute kaum mehr verständlich erscheinen. Wollte z. B. damals, erzählt Raabe, ein Taschenspieler seine Künste zeigen, so veranstaltete er eine Soiree im Hoftheater; führte der Weg eine Indianertruppe vorüber, so tat sich Goethes Kunsttempel auf; wollte aber irgend ein reisender Fagottist, Posaunist oder Maultrommelspieler seine Fertigkeit bejubeln lassen, so stellte das Hoftheater ihm nicht nur seinen Raum, sondern auch seine Hofkapelle zur Verfügung. Und wenn auch für die Kunst Bachs und Beethovens dort der Rahmen fehlte, so war der für die Virtuosen-Potpourris und Fantasien gegeben durch die Zwischenaktsmusik, die dann auch jahrzehntelang der Tummelplatz all solcher Gäste wurde. Es dürfte wohl kaum ein Instrument gegeben haben, das damals nicht in den Zwischenakten der Schauspiele oder zwischen Lustspielen an der geweihten Stätte, derselben Stätte, an der später Cornelius' „Barbier von Bagdad" ausgepfiffen wurde, so dafs Liszt den Dirigentenstab niederlegte, um ihn niemals wieder aufzunehmen, vorgeführt wurde. So liest man einmal: „Grofse Fantasie für zwei Posaunen über Wiegenlieder von Karl Maria von Weber!" „Vorträge auf dem Bassethorn", auf dem „chromatischen Tonhorn", dem „Kontrabafs" wechseln ab mit Produktionen von Tirolergesellschaften, in denen gejodelt (!) wird, in denen „Duette für zwei Zithern" als Glanznummern (!) genannt werden. Und alles geschah zu einer Zeit, „da über Weimar schon die Sonne Liszts aufgegangen war". Ja, die haarsträubendsten Vorgänge, die auch damals nicht in den Konzertsaal, sondern auf die Varieteebühne gehört hätten, finden wir aber erst in den vierziger und fünfziger Jahren. So kündigt z. B. der Theaterzettel vom 27. Februar 1841 das Folgende an: „Pastoral- und National-Concert der 40 Gebirgssänger aus Bagnères de Bigorre" mit langem Programm, dessen letzte Nummern waren: „Hymne à la paix hommage, des chanteurs montagnards à l'Allemagne" und „Pas redoublé de sortie, suivie de ses évolutions sur la montagne, terminé par un feu bengale!"

Also Gebirgssänger mit bengalischer Beleuchtung! Wer denkt da nicht an unsere heutigen Vogelschiefsen?! . . Noch schlimmer geht's im Jahre 1844 zu, wo das Programm des 9. September heifst: „Nach dem ersten Stück" — es wurden zwei Lustspiele an dem Abend gegeben — „wird von Herrn Stark allein (!!) ein grofses Duett, eine ungarische Nationalszene, gesungen werden." Am Schlufs der Vorstellung: „Duett für Bariton und Sopran: ‚Das treue Weib', arrangiert von Herrn Kapellmeister Chelard, gesungen von Herrn Stark." Also ein Damenimitator! Und der Weimarische Hofkapellmeister Chelard arrangiert für ihn die Sensationsnummer! Und noch sieben Jahre später, im Jahre 1851, nachdem also schon die Aufführung des „Lohengrin" die Weimarer Oper berühmt gemacht hatte, entzückten zwei Schwestern aus London, Sophie und Isabella Dulcken, das Theaterpublikum Weimars durch Duo-Vorträge: Sophie spielte Klavier und Isabella — Ziehharmonika!!

Hand in Hand mit der Herrschaft des Virtuosen-Prinzips ging natürlich die Beliebtheit der Wunderkinder. Was in dieser Beziehung in Weimar geleistet worden ist, spottet aller Beschreibung. Schon 1819 (also in dem Jahre, in dem Hummel Kapellmeister in Weimar wurde) hat man eine „Akademie", in der sich Demoiselle Sigl, Sängerin aus München, im Gesang und ihr sechsjähriger (!) Bruder, Eduard Sigl, auf dem Violoncello hören lassen. Am 4. Dezember 1826 wird angezeigt, dafs die „eilfjährige Demoiselle Zschaschler aus Österreich die Ehre haben wird, Gesangspartien vorzutragen"; und das Wurm sang nicht etwa „'s kommt ein Vogel geflogen" oder sonst ein niedliches Volkslied, sondern — ausgerechnet! — die Szene und Arie der Agathe: „Wie naht mir der Schlummer", aus dem „Freischütz"; Cavatine aus Tankred „Di tantipolpiti" usw. 1832 spielen die sieben- und neunjährigen Brüder Eichhorn Violinkonzerte und so ging es fort.

Zuweilen hatte man freilich wirkliches Glück mit diesen Wunderkindern: Am 1. Oktober 1842 z. B. spielte zwischen den Akten eines Lustspiels „der zwölfjährige Pianist *Anton Rubinstein*, Schüler des Herrn A. Villoing aus Moskau"; auch Henry Wieniawsky trat als 13jähriger im Jahre 1849 in den Zwischenakten im Weimarer Hoftheater auf. In eine

spätere Zeit, nämlich in das Jahr 1827, fällt auch das Auftreten eines Wunderknaben, der später als Mann für das Weimarer Konzertwesen von besonderer Bedeutung werden sollte, nämlich dasjenige *Karl Störs*, des Begründers eben jener Abonnementskonzerte, zu deren Jubelfeier Peter Raabe vorstehende Erinnerungen aus dem Dunkel des Archivs hervorgezogen hat. H. K.

Heinrich Schütz' Weihnachtsoratorium.

Zur Dresdner Uraufführung am 9. Dezember 1909.

Über den Werken von *Heinrich Schütz* (1617--1672 Hofkapellmeister zu Dresden) hat ein Unstern gewaltet. Sein gesamter musikalischer Nachlaß verbrannte 1760 zu Dresden; alles was in Kopenhagen von ihm vorhanden war, ging 1794 beim Schloßbrande zugrunde. Von seiner „Daphne", der ersten deutschen Oper (aufgeführt 1627 auf Schloß Hartenfels in Torgau) ist nur der Text erhalten, die Musik wahrscheinlich ebenfalls 1760 in Dresden verbrannt. Auch seine Ballettmusik zu „Orpheus und Euridike" (1638 zur Vermählung Joh. Georgs II. von Sachsen komponiert) ist verloren. Hätte nicht der Dresdener Kreuzkantor Z. Grundig gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Passions-Oratorien Schütz' mit kalligraphischer Sorgfalt kopiert und so vor dem Untergange bewahrt, wären auch diese Denkmäler deutscher Tonkunst nicht mehr vorhanden. Ein unschätzbares Verdienst war es auch, daß Phil. Spitta alles von Schütz Vorhandene in einer kritischen Gesamtausgabe vereinigte (16 Bände),[1]) durch welche in den letzten Jahrzehnten manches Werk des großen Dresdner Meisters der Musikwelt wieder zugänglich gemacht worden ist. Es seien nur genannt: die herrliche Passionskantate „Die sieben Worte Christi am Kreuz" (seinerzeit von Otto Kade in Kassel aufgefunden), die eben erwähnten 4 Passionen (nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes), sowie die mancherlei großen und kleinen Motettenwerke, geistlichen Konzerte, Psalmen, Dialoge u. a. — alles Musik von hohem kunstgeschichtlichen Interesse und auch vielfach von großer klanglicher Schönheit und staunenswert lebenswahrer, ja fast moderner Deklamation. Zahlreiche Chöre haben während der letzten Jahre durch Schütz-Aufführungen aufs neue den Beweis erbracht, daß die Musik dieses größten kirchenmusikalischen Vorgängers Bachs noch lebensfähig ist. Ja ein Hermann Kretzschmar erwartet von der praktischen Benutzung der Spittaschen Gesamtausgabe der Werke des chursächsischen Altmeisters viel Segen für die Weiterentwicklung unserer Tonkunst überhaupt. [2]) — Von Schütz' **Weihnachtsoratorium** nun, das 1664 für die Dresdner Hofoper komponiert ist, waren bisher nur die Evangelisten-Rezitative mit Generalbaß erhalten. Spitta gab dieselben im Jahre 1885 als Fragmente des verschollenen Weihnachtsoratoriums heraus (Gesamtausgabe, Bd. I). Er bemerkte zu seiner Publikation: „Ob von den fehlenden Stücken dieses Werkes noch einmal wieder etwas zum Vorschein kommen wird, muß die Zeit lehren. Vielleicht hilft diese Veröffentlichung dazu, wenn überhaupt noch etwas existiert .... Man darf ein Wiederfinden verloren gegangener Werke von Schütz nicht zu lebhaft hoffen." Diese pessimistische Äußerung des großen Musikforschers ist nun hocherfreulicherweise durch den Leipziger Privatdozenten Dr. *Arnold Schering* entkräftet worden, der das so lange vermißte Oratorium bekanntlich in der Universitätsbibliothek zu Upsala i. J. 1908 aufgefunden hat. Die Tondichtung liegt jetzt im Neudruck vor[1]) und wird am 9. Dezember d. J. im Saale des Dresdner Vereinshauses ihre erste Wiederaufführung erleben, — eine Uraufführung nach 250 Jahren! Das Werk ist gesetzt für vier- und sechsstimmigen Chor, Solostimmen, Orchester, Orgel und Cembalo und darf als eine Perle nicht nur spezifisch Schützscher, sondern alter Oratorienmusik überhaupt bezeichnet werden. Nach Art der Mysterien treten in ihm alle Personen (Engel, Hirten, Weisen aus dem Morgenlande, Hohepriester und Schriftgelehrte, Herodes usw.) selbstredend auf und werden in überraschend charakteristischen Rezitativen, Chören und Intermedien zu dramatischer Wirkung geführt. Schütz offenbart in diesem Werke nicht nur aufs neue seine deklamatorische, sondern auch tonmalerische Kunst. Er erschließt der Musik hier Gefühlssphären sowie Darstellungsweisen und Formen, die selbst die genaueren Kenner seiner Kunst überraschen werden. Es sei nur andeutend hingewiesen auf die entzückenden Gesänge des Engels, „wobey des Christkindleins Wiege bißweylen mit eingeführet wird", auf die den Bethlehemitischen Kindermord behandelnde Szene u. a. Das ist Kunst, echte volkstümliche Kunst, und dies um so mehr, als sie ungesucht ihre tiefen Wirkungen ausübt. Ein ausgehaltener Orgelton, feierlich in der Höhe erklingend, z. B. genügt, und wir sehen in dem Rezitativ des Evangelisten den Stern vor den Weisen aus dem Morgenlande einherziehen, bis er „oben über stund, da das Kindlein war". Von den Chören ragt das sechsstimmige „Ehre sei Gott in der Höhe", der Gesang der himmlischen Heerscharen, besonders hervor. Dieses mit Meistergriffel entworfene Stück besteht aus drei ineinander übergreifenden Teilen, deren Stimmen am Schluß auf dem Worte „Wohlgefallen" ein jubelndes Wechselspiel in Terzen- und Sextengängen entfalten. „Die Instrumente sind mit außerordentlicher Feinheit und Freiheit geführt, namentlich ist der strahlende Klang der Violinen aufs schönste ausgenutzt." Außerordentlich charakteristisch ist auch der von Posaunen begleitete Chor der Hohenpriester und Schriftgelehrten (4 Bässe). — Die Aufführung wird veranstaltet von der „Internationalen Musikgesellschaft" (Ortsgruppe Dresden) unter Mitwirkung des Dresdner Kreuzchores und namhafter Solisten. Die Leitung liegt in den Händen des Königl. Musikdirektors *Otto Richter*. Privatdozent Dr. *A. Schering*, der das Werk aufgefunden und herausgegeben, wird einen einleitenden Vortrag halten. Für die Veranstaltung zeigt sich von auswärts bereits ein starkes Interesse. —lph.

[1]) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[2]) Hermann Kretschmar, Führer durch den Konzertsaal II, S. 23.

[1]) Breitkopf & Härtel.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. November. — Wir hatten eine Caruso-Woche, wir hatten aber auch ein Destinn-Gastspiel. Beides hat viel Trubel gemacht, hat manchem große Freude bereitet und anderen, gleich mir, Ärgernis bereitet. Die Kunst aber hat recht wenig oder gar nichts davon gehabt. Ja, hätte der italienische Tenor noch den Radames oder den Edgardo gesungen! Das kann gleich ihm der Unsern keiner. Nun aber trat er in Carmen, in der Bohème und in den Bajazzi auf, die wir mit heimischen Kräften recht gut geben und zwar einheitlich, während wir bei Caruso immer das unkünstlerische Sprachengemisch mit in den Kauf nehmen müssen. Daß der Italiener sich 10000 M auch für die kleine Partie in den Bajazzi bezahlen läßt -- der große *Niemann* erhielt für seinen wundervollen Tristan noch nicht den zehnten Teil! — ist ja nur seine und der Generalintendanz Sache. Und dieser kann man es nicht allzusehr verdenken, daß sie einen solchen Vertrag mit *Caruso* abschließt, wenn sich eine hypnotisierte Menge wochenlang vorher zu den Vorstellungen meldet und viele Stunden lang vor der Kasse stoßen läßt, um einen Eintrittsplatz — Parkett 25 M! — schließlich vielleicht doch nicht mehr zu erhalten. Ich ärgere mich in die Seele unserer Sänger und Sängerinnen hinein, daß man sie so weit den Fremden nachstellt und auf diese Ehren und Schätze häuft, die sie wahrhaftig nicht in dem Maße verdienen. Abgesehen noch davon, daß sie der echten Kunst blutwenig nützen. Gewiß ist *Caruso* ein bedeutender Künstler, nicht nur ein namhafter Sänger. Aber stimmlich ist er doch nicht mehr, wenn es auch anders behauptet wird, auf der Höhe. Er hätte sich ja sonst auch nicht die beiden kleinen Spielrollen, sondern größere Aufgaben erwählt, die bel canto verlangen. In Carmen hatten wir nun folgenden sprachlichen Mischmasch: José (Caruso) sang mit allen französisch, Micaela mit ihm auch, mit den andern aber deutsch. Escamillo ebenso. Und da ergab sich denn oft das Lächerliche,

daß einer nach rechts französisch, nach links deutsch zu singen hatte. Wo in der ganzen Welt als bei uns würde sich das Publikum so etwas gefallen lassen? Welche andern Sänger als die guten deutschen ordnen sich einem fremden Gaste auf der heimischen Bühne so unter? Aber die Suggestion hat wieder eine große Rolle gespielt, wie bei Caruso, so auch bei der *Destinn*. Zum Abschiedskonzerte dieser, in dem sie eine Reihe Lieder sang — durchaus nicht so kunstvoll wie die *Culp*, wie die *Gmeiner* und noch einige andere — kostete der Platz 20 M, und nicht einer blieb leer. Ein großer Teil des Auditoriums gebärdete sich dabei geradezu wie toll, so daß man der Zeitung recht geben mußte, die von einem „Begeisterungspöbel" sprach. Wir haben doch wahrhaft große Gesangskünstlerinnen hier gehabt, die Viardot, die Patti, die Trebelli, die Marchesi, die Monbelli und manche andere. Aber wütend Beifall geschrien, den Nachbarn Stöße versetzt und ihnen die Kleider zerrissen, um der Künstlerin nur näher zu kommen — das hatte man bisher nicht getan. — Auf Veranlassung der Destinn führte die Königliche Oper *Smetanas* Dalibor auf. Vor einigen Jahren bereits hatte eine andere Bühne das Werk ohne Erfolg gegeben, und die Dame war in einem, an ein tschechisches Blatt in Prag gerichteten Briefe für ihren Landsmann eingetreten, wobei sie den Berliner Beurteilern das rechte Verständnis für diese Musik absprach und den Mißerfolg auf Rechnung der mangelhaften Aufführung setzte. Nun gab es eine gute Wiedergabe der Oper, an der sie selbst eifrig mitwirkte. Wurde sie nur zweimal wiederholt, so ist ihre Lebensunfähigkeit damit wohl erwiesen. Der Text, teils Lohengrin, teils Cid, teils Fidelio, ist sehr schwach, die Musik, in den lyrischen Stellen von Wert, bleibt in den dramatischen Szenen in der Schablone. Nun sang die *Destinn* auch zum ersten Male hier die Titelrolle der Butterfly und zwar durchaus tüchtig. Daß sie sich aber, obschon sie die Partie hier früher schon deutsch studiert und auch in den Proben so gesungen hatte, des italienischen Textes dabei bedienen durfte, bekundete eine seltsame Nachgiebigkeit der Opernleitung.

Haydns 100. und *Spohrs* 50. Todesjahr bot Veranlassung, der beiden Meister Werke reichlich in den Konzertsaal zu bringen. Des älteren Oratorium „Die Schöpfung" hörten wir hier in den letzten Wochen, sowie mehrere Sinfonien, Quartette und Lieder. Auch von dem jüngeren kamen Lieder zu Gehör, Kammermusik und mehrere der noch immer frischen Geigensachen. Seine großen Oratorien und seine Opern sind leider verblaßt oder verblüht. Auch sein bestes Bühnenwerk, Jessonda, hat jetzt in Kassel das Urteil bestätigt, das ich vor zwei Jahren über die einst so gefeierte Oper bei einer hiesigen Aufführung fällte: — um es mit einem Haydnschen Texte auszudrücken — „Hin ist alle ihre Kraft!" Als Konzertstück aber wäre manche Nummer noch zu retten. Auch aus den Opern „Der Berggeist" und namentlich aus „Faust". Mich hat es natürlich wehmütig berührt, als nun *F. v. Vecsey* des Geigenmeisters 8. Konzert spielte, das ich von dem edlen Manne selbst noch als kleiner Knabe gehört habe. — Dies ist ein rechtes Geigenjahr, denn *Burmester*, *Berber*, *Elman*, *Marteau*, *Petschnikow*, *Serato*, *Hubermann*, *Manén* und der große Reklamenheld *Kubelik* — der aber kaum von sich reden machte — traten bereits auf, anderer, namentlich der verschiedenen weiblichen Bogenführer nicht zu gedenken. Nur einer Neuerscheinung der *May Harrison*, einer anmutigen Engländerin, sei gedacht. Sie bringt üppige, schlackenfreie Töne, unterschlägt vom buntesten Laufwerke nichts und trägt rhythmisch genau, auch schon ziemlich eindringlich vor. Von jüngeren Künstlern hat sich *Ernst v. Dohnáyi* schnell Ansehen erworben, nicht als Komponist, aber als Klavierspieler. Er spielt natürlich und kraftvoll. Könnte wohl zuweilen leidenschaftlicher sein, ist dafür aber auch nicht sentimental und führt den Hörer sicher durch die verschlungenste Thematik. Auch Chopin wird jetzt viel gespielt, da dies sein 100. Geburtsjahr ist. Namentlich nimmt sich *R. v. Koczalski* seiner an, der zum rechten Künstler herangereift ist. Seines Landsmannes Hauptwerke gedenkt er in vier Konzerten vorzuführen, von denen noch zwei ausstehn, und will dabei die Spiel- und Vortragsweise seines Lehrers *Karl Mikuli* zur Ausführung bringen, die dieser 1844 in Paris von Chopin selbst sich aneignete. Der junge *v. Koczolski* ist in der Tat ein berufener Chopinspieler. — Im ersten Philharmonischen Konzerte brachte Prof. *Nikisch* als Neuheit eine Sinfonie in D dur von *Edward Elgar*, der schon in seinem Oratorium „Die Apostel" Hohes erstrebte, aber nicht erreichte. Durch gleiche Themen, die kunstreich verarbeitet sind, verbindet er die Eck- und Mittelsätze. Diese Verarbeitung und manche Einzelheit erinnern an Brahms. Der langen Sinfonie fehlt Logik der Entwicklung und blühender Klang. Es ist die englisch-kühle, saubere aber steife Ausdrucksweise, der wir fast durchweg begegnen. Im zweiten dieser Konzerte war eine Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiele von *Paul Scheinpflug* die Neuheit. Englische Hörner bringen im zweiten Seitensatze einen altenglischen Marsch — das ist alles, was an den Dichter erinnern könnte. Geist ist in der Musik nicht, und ihre Arbeit interessiert auch nicht. Das dritte Philharmonische hatte ebenfalls seine Neuheit, *M. Regers* Opus 108, betitelt „Prolog zu einer Tragödie". Wie lang muß die Tragödie sein, wenn der Prolog schon eine halbe Stunde Zeit beansprucht! Mit seinem zweiten Orchesterwerke ist der fruchtbare Tonsetzer etwas glücklicher gewesen als mit dem ersten. Aber auch nur etwas. Man hoffte zuweilen auf feste Themen und klare, schön begrenzte Formen, aber bald ging es wieder ins Ungegliederte, und anstatt der musikalischen Gedanken und ihrer Umprägung gibt es bewegte Formen und harmonische Künste. — Die Gesellschaft der Musikfreunde unter *Oskar Fried* brachte zunächst neu *Rachmanows* sinfonische Dichtung „Die Toteninsel". Sie soll die Eindrücke darstellen, die der Anblick des Böcklinschen Bildes in uns wachruft. In gewaltigen Crescendis prallt das Meer an die Küste, still und ruhig liegt die Insel da. Gewagte, aber interessante Harmoniefolgen tragen dazu bei, ein hübsches Stimmungsbild zu schaffen. Die Melodik tritt ganz zurück. Dann war ein Violinkonzert von *Paul Iuon*, einem in Berlin lebenden Russen, neu. Hier werden reichlich melodische Fäden gesponnen und in pikanten Rhythmen verarbeitet. Dem Solisten bietet sich da Gelegenheit, in der Kantilene zu glänzen. Das Orchester könnte aber durchsichtiger sein, und der letzte Satz müßte eine Steigerung enthalten. — Auch Herr *A. Petschnikow* machte uns in seinem Musikabende mit zwei neuen Konzerten bekannt, die aber keine nennenswerte Bereicherung der Geigenliteratur bedeuten. Das von *G. Ernst* in d moll klingt stark an ältere Meister an, hat aber wenig zu sagen und ist schwach in der Instrumentation. Dem Soloviolinisten aber bietet es eine dankbare Aufgabe. Das Konzert von *E. J. Wolff*, der schon hübsche Lieder geschrieben hat, ist eine mißratene Arbeit. Man merkt, daß er nach hohem Ziele strebt, aber der Phantasie mangeln die starken Flügel. Es fehlt ihm an wertvollen Gedanken und an der Gewandtheit, sie zu verarbeiten. Das Orchester nur zieht hier und da durch Wohlklang das Interesse auf sich. Der Beifall fiel beiden Werken reichlich zu, er galt aber dem sie vortragenden Herrn *Petschnikow*. Rud. Fiege.

Hamburg. Das erste Neglia-Konzert (25. Oktbr.) brachte Beethovens „Neunte", die akademische Festouvertüre von Brahms und J. S. Bachs G dur-Konzert für Streichorchester, ein Programm, das volle Beistimmung verdient. Der mit Recht in die Reihe der ersten hiesigen Dirigenten getretene Leiter der Aufführung, ein Künstler mit echt südländischem Temperament, bewährte sich an diesem Eröffnungsabende seines dritten Zyklus aufs neue wieder vortrefflich. Hatten schon die vorwinterlichen Aufführungen der „Gloria-Sinfonie" von Nicodé und anderer Werke Neglias Begabung in ein helles Licht gestellt, so geschah dies aufs neue wieder in der Vorführung des Beethovenschen Riesenwerkes, dessen choristischer Teil wie das voraufgehende Scherzo und Adagio besonders gelang. Auch der erste Satz hatte viele glückliche Momente. Der Dirigent ließ den Chor und die Solisten (Frau *Neugebauer-Ravoth*, Fräulein *Dittmer*, die Herren *Wormsbächer* und *Mayer*) schon vor dem Adagio das Podium betreten, eine glückliche, Weingartners Angabe, folgende künstlerisch richtige Idee, denn nun entstand nicht die unliebsame, die Einheit trübende längere Zwischenpause und die Wirkung der unmittelbar dem herrlichen Adagio folgenden Dissonanz war erreicht. Frau Neugebauer stand mit ihrem hellen rein anschlagenden Sopran auf künstlerischer Höhe, die andern Solisten konnten genügen. Das Brahmssche Werk mit seinem köstlichen Humor erschien in voller kerniger Kraft, wogegen das Konzert von Bach noch der Verfeinerung bedurft hätte. —

Sigrid Arnoldsen, die schwedische Nachtigall, gab nach längerer Zeit einmal wieder einen Liederabend, bei dem sie von dem sehr lau und farblos spielenden Prof. G. Adler begleitend und solistisch unterstützt wurde. Das Konzert begann mit der Rhapsodie G-moll von Brahms, worauf Webers Szene und Arie der Agathe folgte. Die Künstlerin, deren klangschönes Organ immer noch manche Vorzüge besitzt, begeisterte das Auditorium im weiterem Verlaufe des Konzerts durch ihre Lied-Vorträge (Kompositionen von Bizet Gounod, Schubert, Schumann, Verdi). Das zu Beginn erscheinende Vibrato wich allmählich der früher so oft gerühmten unerzwungenen Tonentfaltung und es erschienen der frühere Glanz wie die künstlerische Leichtigkeit, die man so oft bewunderte, wieder. Adlers pianistische Unterbrechungen, von denen Chopins „Berceuse" als die bestgelungenste zu bezeichnen ist, fanden Anerkennung. — Paul Reimers, der stets gern bei uns gesehen, gab, unterstützt von Prof. Spengel am 26. Oktober einen Liederabend, indem er mit seinem weichen lyrisch sympathischen Organ und als ernst denkender Künstler Glucks Arie des „Pylades" aus Iphigenia in Tauris, ein sehr interessantes Lied von Carey (1696—1743), Lieder von Schubert, Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte". Französische Lieder von G. Fauré, G. Hüe und Goring-Thomas, ferner Lieder von Tschaikowsky und E. Grieg zu Gehör brachte. Gesang und Klavierspiel vereinigten sich aufs beste, insbesondere erfuhren die zuerst genannten Kompositionen wie Schuberts „Der Jüngling an den Tod" und der Beethovensche „Liederkreis" eine stimmungsvolle in sich ausgereifte Wiedergabe. Der Konzertgeber, der die italienische wie die französische und deutsche Gesangsschule einsichtsvoll sich zu eigen gemacht, verfolgt unentwegt das Ideale und hat gegen früher, abgesehen von der Gesangsweise selbst, noch an Vielseitigkeit des Gestaltungsvermögens gewonnen. — Ein warmes Wort der Beistimmung gebührt Fräulein *Valeska Rosatzin* und Frau *Erna Kopp-Telge* ihres Duett- und Lieder-Abends wegen. Die Damen hatten ein vorzügliches Programm aus Kompositionen von Verdi, Schubert, Schumann, Cornelius, Kahn, Brahms, Mahler, E. Vogel, Gast, F. Fleck, Strauß, Scheinpflug, H. Wolf, Winterberger und Dvorák gewählt und gaben sowohl im Einzelvortrage wie in Duettgesängen vollgültige Beweise vornehmer Kunstauffassung und Gesangsart. Das Vokalquartett der hier wohl akkredierten Künstlerpaare *Hell* und *Hellmrich* brachte auf der Grundlage gediegener und klassischer Werke höchst Beachtenswertes. Zurzeit ist die Tongebung im Ensemble noch nicht vollständig ausgeglichen, da Tenor und Baß zu stark, namentlich dem Sopran gegenüber erscheinen. Gewagt war es überdies Mendelssohnsche Chorlieder, die doch auf choristische Wirkung angelegt sind, vom Soloquartett zu Gehör zu bringen. Die besten Leistungen ruhten in Schuberts „Du Urquell aller Güte" und Mendelssohn „Die Nachtigall, sie war entfernt".

Im ersten Sinfonie-Konzert (Altona, Prof. *Woyrsch*) erschien Fritz Volbachs H-moll-Sinfonie, ein Werk, das unter die besten der neuesten Schöpfungen auf diesem Gebiete zu bezeichnen ist. In breiten Dimensionen angelegt und durchgeführt, kennzeichnet die Arbeit den ernsten über das volle Rüstzeug der Kunst gebietenden Tondichter. Auf den ersten Satz fällt der künstlerische Schwerpunkt; das Scherzo ist originell und das Adagio melodisch anziehend. Breit wie der erste Satz beginnt auch das Finale, von dessen hymnenartigem Hauptthema man jedoch eine fugenartige Ausgestaltung erwartet hätte. Der Dirigent hat sich mit der Vorführung dieser Novität aufs neue wieder große Verdienste erworben. Zwischen der, das Konzert einleitenden Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte" und der den Abend beschließenden Ouvertüre zu Webers „Euryante" standen Gesangsvorträge einer Frau *Lilly Hofgren-Waag*, deren Besprechung nicht geboten erscheint.

Das Brüsseler Streichquartett begann seine dieswinterlichen Vorträge mit einem Beethoven-Abend in Op. 18, Streichquartett C-moll, Op. 70, Klaviertrio D-dur und dem Cis-moll-Quartett, Op. 131. Klangschön und technisch abgerundet war alles; beim Trio interpretierte Herr *W. Ammermann* den pianistischen Teil mit künstlerischem Geschick. — Weiter hervorragende Kammermusik-Konzerte brachte der Oktober zunächst noch in dem ersten Abend unseres Kammermusik-Vereins, indem die „Böhmen" mit bewunderungswürdiger Kunst das neue, vielfach besprochene Regersche Op. 109 zur vollen Geltung brachten. Der Erfolg dieser Première war, was die Komposition betrifft, nur ein zum Teil großer. — Der erste „Bignell-Abend" brachte die Duosonate Op. 19 von W. Steenhammer und das 1849 geschriebene A-moll-Streichquartett von T. Berwald, Kompositionen, die in ihrer seltenen Erscheinung doppelt willkommen waren. Zwischen den Instrumentalstücken standen beifällig aufgenommene Lieder von Sjögren gesangsschön ausgeführt von Frau *A. Aulin*, der pianistische Teil der Sonate ruhte in der bewährten Kunst unserer geschätzten Frau *Ch. Blume-Arends.*

Den Schluß dieses tunlichst prägnanten Berichtes bildet die Besprechung des zweiten am 1. Novbr. gegebenen philharmonischen Konzerts unter Leitung Prof. *Panzners.* Es begann mit der bereits früher in diesen Blättern besprochenen C-moll-Sinfonie von Felix Woyrsch, der, wie bei ihrer ersten Aufführung in Altona, der wohlverdiente Erfolg zuteil wurde. Zwischen der Sinfonie und dem Lisztschen „Tasso" stand Beethovens Violinkonzert, in der Prinzipalstimme von *Franz v. Vecsey* ausgeführt. Wenn auch der junge Künstler zurzeit Beethovens Größe noch nicht in allen Teilen der Bedeutung nach zu erfassen vermochte, war doch die technische Ausführung vorzüglich, insbesondere war es die Romanze, in deren Wiedergabe von Vecseys herrlicher Geigenton in der prachtvollen Kantilene in absolut schöner Aussprache zur besten Geltung kam, sensationell war die Aufnahme der eminenten Leistung.

Prof. Emil Krause.

Halle a. S. Der hiesige Domkirchenchor, eine um die lokale Musikpflege sehr verdiente gemischt-chörige Vereinigung, feierte jüngst durch ein Konzert sein 25jähriges Bestehen. Man hatte dazu die Kräfte besonders gestählt. Es kamen unter Leitung des als Violinvirtuos weiteren Kreisen bekannt gewordenen Domkantors *Hans Schmidt* Kompositionen von A. Dreyer, F. Mendelssohn sowie die Kantaten Op. 92 von Alb. Becker und „Nun jauchzet dem Herrn, alle Welt" von Ulrich Hildebrandt zur Aufführung.

— Die 7. Auflage von *Hugo Riemanns* Musiklexikon liegt nun vollständig vor. Wenn man die überaus zahlreichen Zitationen des Werkes in allen möglichen musikalischen Arbeiten liest, so muß man zu der Überzeugung kommen, daß es für jeden Musiker unentbehrlich ist.

— Pfarrer *Erwin Degen* gab bei Reiff in Karlsruhe „Ein deutsches Weihnachtskrippenspiel aus Liedern und Spielen des Volkes" heraus. Die Aufführung — in Kostümen — ist für die Kirche in erster Reihe berechnet.

— Ein „Christvesper" hat Lehrer *Arno Fleischer* zusammengestellt und in der deutschen Landbuchhandlung in Berlin SW. 11 herausgegeben.

— In einem Konzert des Kirchenchors zu Sonneberg führte Kirchenmusikdirektor *Bernhard Roth* das achtstimmige Crucifixus von Antonio Lotti auf.

— Im Wintersemester 1809/10 sind in Jena unter Leitung von Professor *Fritz Stein* 11 Akademische Konzerte vorgesehen, darunter 4 Kammermusikabende. Die Programme sind vielversprechend, an größeren und großen Werken kommen u. a. zur Aufführung: Bach, Matthäuspassion, Beethoven, C moll-Sinfonie, Reger, Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie, Berlioz, Sinfonie phantastique, Vincent d'Indy, Sinfonische Trilogie Wallenstein, Smetana, Vyšehrad, Hugo Wolf, Elfenlied und Feuerreiter.

— 50jähriges Bühnenjubiläum. Am 6. November beging in Darmstadt eine ehemals sehr gefeierte Künstlerin, die Großh. hessische Kammersängerin Frau *Louise Jaide-Schlosser*, die seltene Feier ihres 50jährigen Bühnenjubiläums. Frau Jaide-Schlosser war seinerzeit eine der beliebtesten deutschen Altistinnen und ist besonders dadurch berühmt und weitesten Kreisen bekannt geworden, daß sie von Richard Wagner zu den Bayreuther Festspielen von 1876 als Vertreterin der Erda und der Waltraute hingezogen wurde, welche schwierigen Aufgaben die Künstlerin zur höchsten Zufriedenheit des Meisters durchführte.

— Unser langjähriger treuer Mitarbeiter Herr Musikschriftsteller und Pastor emer. *August Wellmer* in Berlin starb am 25. Nov. d. J. Viel Kreuz war ihm, der ein Alter von 67 Jahren erreicht hat, auf Erden beschieden. Wir werden ihm ein dankbares Andenken bewahren.

Besprechungen.

Weihnachtsmusik.

Goldschmid, Th., Pfarrer in Pfäffikon in der Schweiz, hat eine kleine Sammlung von Weihnachtschören für drei Frauen- oder Kinderstimmen herausgegeben (Verlag der Buchhandlung der evangel. Gesellschaft, Zürich und Winterthur), die bereits in vierter Auflage vorliegt. Das Büchelchen enthält 17 Weihnachtslieder in einem, wie die Stichproben ergeben, guten dreistimmigen Satz. — Im Verlage von Bertelsmann in Gütersloh sind zwei liturgische Weihnachtsfeiern von **Christian Drömann** und **Reinhold Röckel** erschienen, von denen mir die Ausgabe für gemischten Chor vorliegt. Das Bestreben, unsere liturgischen Gottesdienste immer mehr auszubauen, kann nur mit Freuden begrüßt werden, und die vorliegende Arbeit wird sicher viele Freunde finden. Sie enthält das ganze Material zu einer liturgischen Weihnachtsfeier, darunter die Choräle in einem guten, von Meistern wie Bach, Prätorius und Eccard herrührenden Satz. — „Der Hirten Weihnacht" von **Heinrich Pfannschmidt**, Op. 23 (Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde) ist ein kleines Festspiel für Deklamation, Soli und 2—3stimmigen Kinder- oder Frauenchor, zu dem Renate Pfannschmidt-Beutner den Text geliefert hat. Pfannschmidts Talent für die musikalische Ausgestaltung schlichter, dem religiösen Boden entwachsener Texte hat sich auch diesmal bewährt. Wie nett weiß er die „Schweigende Nacht auf Bethlehems Fluren" zu zeichnen, wie innig und zart umspielen die Tonarabesken im Klavier die von einer Solostimme vorgetragene Melodie „Vom Himmel hoch" usf. Das Werkchen kann sehr empfohlen werden. — **Oskar Rudolphs** „Frühling im Winter", Op. 47, für einoder zweistimmigen Kinderchor mit Begleitung von Klavier und (oder) Harmonium (Verlag von Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde), und „In der Christnacht", Op. 78, für zweistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung (Verlag von Fr. Kistner, Leipzig), sind zwei kleine Werkchen, denen zwar die rechte Bodenständigkeit der Erfindung mangelt, die aber eine gefällige Musik bergen und daher auch gewiß viel Anklang finden werden. — Eine volkstümliche Weihnachtskantate nennt **Karl Seiffert** sein im Verlage von Schweers & Haake in Bremen herausgegebenes Op. 21, „Die heilige Nacht", für gemischten Chor, Bariton- und Sopransolo mit Begleitung von Orgel, Klavier und Solovioline. Er wendet sich, wie er in einer dem Werke vorgedruckten Bemerkung sagt, „mit seiner Arbeit an alle Chöre in Stadt und Land, auch an solche, die dem Studium schwierigerer Werke nicht näher zu treten pflegen, dennoch aber die fröhliche Weihnachtszeit mit einem größeren Werke volkstümlichen Charakters feiern möchten. Demgemäß waren die Anforderungen an die Leistungsfähigkeit aller Ausführenden niedrig zu halten, und das Volkslied mußte einen integrierenden Bestandteil des Werkes bilden". Man wird bei der Beurteilung des Werkes auch die Idee, die dem Komponisten bei dem Schaffen desselben geleitet hat, mit berücksichtigen müssen, um beiden, dem Werke und seinem Schöpfer, gerecht zu werden und z. B. auch dem Chor Nr. 4 seine Zustimmung zu geben. Recht hübsch ist u. a. das Wiegenlied, dem sich eine wirkungsvolle Bearbeitung des „Stille Nacht, heilige Nacht" für Baritonsolo, gemischten Chor, Violine und Orgel anschließt. Für einige Nummern ist auch die Mitwirkung des Klaviers vorgesehen, das der Komponist als Ersatz für die selten besetzbare Harfe angesehen wissen will. Das Klavier mit seinem profanen Klangcharakter ist aber für die Kirche so wenig geeignet, daß man wünschen möchte, der Komponist hätte auf die Anwendung des Klaviers verzichtet. Man wird sich hier freilich auf das Continuo-Instrument, das ebenso in der Kirche wie im Konzert und in der Oper Anwendung fand, berufen können, vergißt aber dann dabei, daß sowohl unser musikalischer Geschmak ein anderer geworden ist, als auch das Klavier früher bei weitem nicht so profanen Zwecken, wie heutzutage, zu dienen hatte. Seifferts „Heilige Nacht" sei den Kreisen, für die sie in erster Linie geschrieben worden ist, ganz besonders empfohlen. — **Richard Kügeles** „Weihnacht", Op. 287 (Verlag von A. Kothe in Breslau), ist ein anspruchsloses Lied für vierstimmigen gemischten Chor, das gern gesungen werden wird. Die Stelle: „geh auf in seliger Freude", A moll, hätte sich wohl noch etwas anders vertonen lassen. Daß am Schlusse „Stille Nacht, heilige Nacht" leise anklingt, ist wohl nur Zufall. — Der Harmoniumkomponist **Paul Hassenstein** hat für sein Instrument drei kleine Stücke komponiert, die zur Verschönerung des Weihnachtsfestes dienen sollen, sie sind als Op. 134 bei Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich, erschienen. Die erste Nummer, „Knecht Ruprecht" betitelt, bietet charakteristische Züge, das freundliche G dur zeigt uns Knecht Ruprecht von der besten Seite. Wie hier, so wird auch in den folgenden Nummern, „Schneeflocken" und „An der Krippe", der in dem Harmonium oft anzutreffende larmoyante Ton glücklich vermieden. Hervorgehoben sei die genaue Registerbezeichnung, die in einer beigefügten Registertabelle noch eine besondere Erklärung findet. — Ganz anderer Art sind die unter Op. 66 Nr. 2 und 3 im Verlage von Carl Simon, Berlin, erschienenen Gesänge von **Karg-Elert**: „Sphärenmusik" (Frieda Schanz) und „Ich steh' an deiner Krippe hier", für eine Singstimme mit Harmonium (Orgel) und Violine. Karg-Elert gibt sich als einer unserer Modernsten, und es ist wirklich nicht immer ganz leicht, ihm durch ein Labyrinth der seltsamsten Klangkombinationen zu folgen. Die „Sphärenmusik" wird von guter Wirkung sein, namentlich die Stelle: „Wunderbar, von Sternen rings erhellt", vorausgesetzt nur, daß sie auch eine exakte Ausführuug findet, was aber keineswegs leicht ist. Klingt in der „Spärenmusik" der Choral „Vom Himmel hoch" leise an, so gibt sich die zweite der genannten Piecen mehr als eine direkte Paraphrase des bekannten „O, du fröhliche"; der ganzen Anlage dieser Nummer entsprechend, dürfte diese eine weitere Verbreitung finden, als die vorhergehende. Auch Karg-Elert hat für eine Registerbezeichnung Sorge getragen. Beide Werke sind in nicht weniger als sechs verschiedenen Ausgaben erschienen, womit dem praktischen Bedürfnis in weitgehendster Weise Rechnung getragen worden ist. — „Prinzeßchen Unzufrieden" ein Weihnachtsmärchen mit Rezitation, Soli, Männer- oder gemischten Chor, Klavier und lebenden Bildern, Dichtung und Musik von **Th. Podbertsky**, Op. 191 (Verlag von Heinrichshofen, Magdeburg), fesselt bei einer geschickten Anlage des Ganzen in erster Linie durch seine Chorgesänge. Weniger kann das Vorspiel für sich einnehmen, und in dem „Aus des lichten Himmels Höhe" wird durch die scharfe Dissonanz der kleinen Sekunde der „holde Sang" ganz unnützer Weise getrübt. Die Ausgabe des Werkes enthält gleichzeitig die Bearbeitung für Männer- und für gemischten Chor.

M. Puttmann.

Berichtigung.

Auf Seite 13 der vorigen Musikbeilage muß im 25. Takt das erste Viertel im Alt c statt f heißen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Franz Grillparzer und die Musik.

Von **Max Puttmann.**

II.

Die „Melusine" ist das einzige Libretto, das Grillparzer der Opernbühne geschenkt hat. Nur das Fragment eines solchen besitzen wir noch, das bereits aus dem Jahre 1808 stammt: „Der Zauberwald", nach Shakespeares „Sommernachtstraum". Auch der Anregung eines Doktors Joël, den „Sappho"-Stoff als Opernlibretto für Weigl zu bearbeiten, kam Grillparzer nicht nach. Vielleicht können wir einen Grund für das nur geringe Interesse, das unser, der Musik so sehr zugetane Dichter der Oper entgegenbrachte, in dem Tiefstand der Produktion auf diesem Gebiete in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts, und dann aber auch in der Richtung finden, die die musikalisch-dramatische Kunst später einschlug, und die dem musikalischen Ideal Grillparzers durchaus nicht entsprach. „Die Musik liegt jetzt ebenso im argen als die Poesie", sagt er in den im Jahre 1844 verfaßten „Erinnerungen an Beethoven" im Hinblick auf seine „Melusine", „und zwar aus dem nämlichen Grunde: dem Mißkennen des Gebietes der verschiedenen Künste. Die Musik strebt, um sich zu erweitern, in die Poesie hinüber, wie die Poesie ihrerseits in die Prosa." Und nichts war ihm unerträglicher, als ein Opernkomponist, „der den Worten seines Textes nachläuft und ihm deshalb eine zerstückelte, nicht melodisch, nicht organisch ausgebildete und abgerundete Musik unterlegt."

Blickte Grillparzer zu Beethoven mit Bewunderung empor, so verband ihn mit *Schubert* innige Freundschaft. Beide im Verein mit *Mayrhofer* und *Bauernfeld*, den Malern *Kupelwieser* und *Schwind*, dem Sänger *Vogl* und den Musikern *Lachner, Randhartinger* und *Hüttenbrenner* bildeten jenen Kreis Gleichgesinnter, in dem so manche Weise Schuberts aus der Taufe gehoben wurde, um von hier aus ihren Siegeszug durch die Welt anzutreten, nicht zuletzt mit Unterstützung der Geschwister *Fröhlich*, mit denen auch Schubert eng befreundet war und für die er manches Lied komponiert hat. Den schlichten Charakter Schuberts hat Grillparzer in dem Gedicht:

> Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
> Und als solchen geb ich mich — — — —

trefflich geschildert. Die dem Freunde gewidmete Grabschrift:

> Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
> aber noch viel schönere Hoffnungen,

hat man später geglaubt, beanstanden zu müssen, da Schubert nicht ein vor der Zeit dahingewelktes hoffnungsloses Talent gewesen ist, sondern seine künstlerische Mission bereits ganz erfüllt hatte, als er starb.

Im Jahre 1819 ging Grillparzer nach Italien, und auch hier war es nicht in letzter Linie die Musik, die sein Interesse in Anspruch nahm. In Venedig hörte er eine äußerst mittelmäßige Opern-

gesellschaft, „es sang jedoch eine Madame *Fodor*, die wirklich beinahe alles übertraf, was ich bis daher gehört hatte!“ Eine merkwürdige Schilderung gibt er von einer Theatervorstellung in Rom. Man gab eine Oper, „Isabelle e Florange“ von Pacini, und ein Schauspiel: erst kam der erste Akt der Oper, dann ein Aufzug des Dramas, hierauf die Fortsetzung der Oper, so daß der Rest des Schauspiels den Beschluß machte. Die Oper war elend, und unter den Sängern und Sängerinnen waren nur wenige, die den Beifall unseres Dichters fanden. Das Publikum benahm sich ziemlich gut, indem es während der Rezitative nicht zu schreien, sondern nur — — — laut zu sprechen beliebte. Von den Leistungen der Sixtinischen Kapelle war Grillparzer aufs höchste befriedigt, konnten doch selbst, wie er sah, die derben Naturen der Engländer der Macht dieser Musik nicht widerstehen.

Nicht ganz so begeistert äußert Grillparzer sich über die Leistungen der katholischen Kirchenmusik in „Dräädsen“, das er auf einer Reise durch Deutschland im Jahre 1826 besuchte: „Instrumentalmusik und Chöre sehr gut, erstere doch einige Male gefehlt, Flöten verstimmt. Ein trefflicher Bassist. Zwei Kastraten, der Altsänger sehr gut, der Sopran schneidend, in der Höhe falsch, ohne Verbindung der Fistel- und Mitteltöne, wenig Gesangbildung“. In Leipzig hörte er „Die Italienerin in Algier“ und hätte dem Taddeo, über den sich die Leipziger köstlich amüsierten, am liebsten einen Nasenstüber gegeben. Von Leipzig ging's nach Berlin, wo es ihm ausgezeichnet gefiel. Besonders scheint die „niedliche“ *Henriette Sontag* ihn angezogen zu haben, die eben aus Paris zurückgekehrt war. Als sie zum ersten Male wieder auftrat, rief das Publikum: fort mit der Französin! „La petite morveuse war aber durch nichts aus ihrer Fassung zu bringen, sie spielte und sang, als ob all der Lärm sie nichts anginge, und am nächsten Abend war sie schon wieder der unbestrittene Liebling des Publikums.“ Auch mit *Zelter* dürfte Grillparzer näher bekannt geworden sein, der sich aber über die Werke unseres Dichters in nichts weniger als anerkennender Weise äußerte und u. a. von der „Medea“, „die mehr schlimm als schlecht“, versicherte, daß Schauspieler und Zuschauer weggegangen seien wie gebissene Hunde. Im Opernhause wohnte Grillparzer der Generalprobe der Oper „Nurmahal“ von Spontini unter persönlicher Leitung des Komponisten bei und wunderte sich sehr darüber, daß der damals allgewaltige Generalmusikdirektor, während er den kleinsten Verstoß gegen den Rhythmus usw. streng rügte, falsche Intonation der Sänger gar nicht zu merken schien. Das Ziel der Reise aber war Weimar, um endlich den Mann kennen zu lernen, in dem Grillparzer die Verkörperung der deutschen Poesie sah, der ihm in der Entfernung und dem unermeßlichen Abstand beinahe zu einer mythischen Person geworden war. In Weimar hatte unser Dichter auch die Freude, einen Landsmann begrüßen zu können: *Johann Nepomuk Hummel*, der von 1819 bis zu seinem Tode im Jahre 1837 die Stelle eines Hofkapellmeisters daselbst bekleidete. Grillparzer schildert ihn als einen im Umgange trockenen Mann, dem es aber sichtlich wohltat, in Weimar, wo er nur wegwerfende Urteile über die geistige Begabung der Österreicher zu hören bekam, einen Landsmann literarisch geehrt und geachtet zu sehen. In Hummels Hause, wo die einst so hübsche Sängerin *Elisabeth Röckl* nunmehr als treue Gattin des Herrn Hofkapellmeisters schaltete und waltete, verlebte Grillparzer angenehme Stunden. Wodurch sich aber unser Dichter noch ganz besonders zu Hummel hingezogen fühlte, war der Umstand, daß Hummel ein Schüler *Mozarts* war. Er gesteht es selbst, indem er schreibt: „Ich fühlte mich zur ganzen Familie mit Liebe hingezogen, so wie ich Hummel, trotz etwas Handwerksmäßigem in seiner Gesinnung, doch als den letzten unverfälschten Schüler Mozarts achtete und verehrte.“ In dem Schüler achtete und verehrte er zugleich den Meister. Denn sein strenger Formensinn und seine Vorliebe für schöne Melodien, seine Art, sich für die Musik als für die reine Sprache des Gefühls, losgelöst von allem Begrifflichen zu begeistern, mußten ihn ja gerade in Mozart sein höchstes Ideal erblicken lassen. Und wenn es in dem Gedicht „Zur Mozartfeier“, das er zur Enthüllung des Mozartdenkmals in Salzburg im Jahre 1842 verfaßte, das aber zu spät ankam, um noch verwendet werden zu können, heißt:

> Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt
> Und sie durch Liebe macht zu seiner eignen,

so passen diese Worte ganz auf das Verhältnis des Dichters zu dem unsterblichen Meister, der mit Rafael, dem Maler der Madonnen, steht, ein gleichgescharter Cherub,

> Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst,
> In der der Himmel sich vermählt der Erde.

Zehn Jahre nach seiner Reise durch Deutschland ging Grillparzer nach Frankreich und England. Der Aufenthalt in Paris war reich an musikalischen Begebenheiten. Von *Meyerbeer* gewann unser Dichter eine hohe Meinung. Er nennt den Komponisten einen wackeren Mann mit Künstleraugen; nicht aufgeblasen durch seine Erfolge. Meyerbeer verschaffte ihm wiederholt Billets zu den stets ausverkauften Aufführungen der „Hugenotten“, denen Grillparzer in Wien nicht einmal bis zu Ende beigewohnt hatte, sie hier aber fünf- oder sechsmal mit immer steigendem Interesse sah. Seine Begeisterung galt aber doch mehr dem Komponisten als dem Werke, dessen Libretto den Fehler hat, „um drei Viertel zu lang zu sein“. „Die Musik muß nur immer hinter den Worten herlaufen, daß ihr ja keines entgeht, wodurch sie sich, besonders an-

fangs, zu wenig in sich selbst konzentrieren kann." Unter den Darstellern rühmt er die *Dorus* und die *Falcon*, zwei der bedeutendsten Sterne der damaligen Pariser Bühne, während er die Männer arg mitnimmt: „Sie verstehen sich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Opernbuches geltend zu machen, sind aber nicht imstande, die musikalischen Intentionen einer guten Komposition ins Leben zu bringen." Daß Grillparzer ein scharfsinniger musikalischer Beobachter war, geht aus einem Vergleich der „Hugenotten" mit „Robert der Teufel" hervor. „Wenn ich die Hugenotten mit Robert dem Teufel vergleichen wollte", schreibt er in seinen Reiseerinnerungen, „so hat letzterer bei weitem mehrere schöne Einzelheiten, dafür aber nichts, was sich so sehr auf gleicher Höhe erhielte, als die zwei oder, wenn man will, die drei letzten Akte der Hugenotten." Im Hause Rothschild machte Grillparzer auch die Bekanntschaft *Rossinis*, den er unerschöpflich an Witz und Einfällen fand. Auf die Frage Grillparzers, warum er, Rossini, nichts mehr komponiere, antwortete dieser: „Erstens habe ich genug geschrieben, dann gibt es niemand mehr, der singen kann." Auch Grillparzern kam diese Antwort „musikalisch merkwürdig" vor. Rossini genoß bekanntlich nicht nur als Komponist, sondern auch als — Gourmand einen großen Ruf und war als Hausfreund von Rothschild diesmal ausdrücklich geladen worden, um die Proben einer anzukaufenden Partie Champagner zu begutachten. Von den ausübenden Musikern war es *Sigismund Thalberg*, der unsern Dichter ganz in seinen Bann schlug. Thalberg sah im April 1836 aber auch ganz Paris zu seinen Füßen, so daß sogar Liszt, der damals mit der Gräfin d'Agoult in Genf weilte, um seinen Ruf besorgt war und nach Paris eilte, um mit dem Rivalen in die Schranken zu treten.

Für Grillparzer war Thalberg der Klavierspieler par excellence, und so stellte er ihn denn auch über *Ignaz Moscheles*. Es war im Kings Theatre in London, wo unser Dichter einem Konzert beiwohnte, in dem der Geiger *Ole Bull*, eine erste italienische Sängerin und Ignaz Moscheles mitwirkten. Ole Bull nennt er vortrefflich, was die mechanische Fertigkeit betrifft — „Der Körper Paganinis ohne seine Seele" —, und über Moscheles äußert er sich wie folgt: „Moscheles spielte eine Phantasie, d. h. phantasierte zu Hause und spielte dann im Theater. Im Anfang sogar ohne Bestimmtheit, dann rollte es glatt weg. Thalberg hat mich für die anderen Klavierspieler verdorben. Seinen Ton muß man bei Moscheles nicht suchen, selbst in Geläufigkeit, namentlich in den Oktavenpassagen steht er ihm nach." In demselben Konzert lernte er auch *Ferdinand Präger* kennen, den späteren begeisterten Anhänger Wagners. Die berühmte *Malibran* hörte er als Fidelio und fand sie weit unter ihrem Rufe, was aber auch wohl an der englischen Sprache gelegen haben mag, denn Madame Malibran war doch eine „hinreißende Frau". Von ganz besonderem Interesse ist eine Schilderung, die Grillparzer von einem Konzert im Drurylanetheater gibt; sie gestattet uns einen Einblick in die öffentliche Musikpflege des damaligen London. Man führte einzelne Nummern aus Händels Oratorien auf. Hinter dem Chor — der Alt wurde von Männern gesungen — stand das Orchester in einem konzentrischen Kreise, die wenigen Blasinstrumente in gleicher Richtung mit den männlichen Singstimmen. Die Besetzung des Orchesters war die von Händel angegebene, die Grillparzer für die Wirkung dieser Musik am vorteilhaftesten erschien. Die Chöre gingen anfangs sehr gut. Allmählich aber nahmen die Leistungen ab, und es ging endlich so schlecht, „daß man sich die Ohren hätte verhalten mögen. Das hinderte jedoch den unmäßigsten Applaus nicht."

Auch in den Aufzeichnungen über die Reise nach Griechenland finden sich viele auf die Musik bezügliche Bemerkungen, redeten ihn seine Reisegefährten doch sogar als „musikalischen Kompositeur" an. Besonders aber sind es die Gedichte Grillparzers, die dessen musikalisches Empfinden und musikalisches Verständnis widerspiegeln; einiges aus ihnen mag hier Platz finden.

Wie sehr er die Musik als reines Spiel aufgefaßt wissen wollte, geht u. a. aus dem Fragment „Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum" hervor:

— — — Die einz'ge Kunst, die ohne weitern Zweck
Sich selbst nur will, im Ernst sogar noch Spiel — — —

Seine Liebe zur Tonkunst spricht aus dem Stammbuchvers:

Wer die Tonkunst liebt, wie ich,
Und, wie ich, die Klugen und Guten,
Läßt von dem sich wohl vermuten,
Daß er nicht auch liebte dich?

sowie aus dem Moscheles gewidmeten:

Tonkunst, dich preis' ich vor allen,
Höchstes Los ist dir zugefallen,
Aus der Schwesterkünste drei
Du die frei'ste, einzig frei!

Vorwitzige Dilettanten sollten sich das Epigramm zu Herzen nehmen:

Der Dilettant freut sich zu Haus
An seinem eigenen Geklimper;
Doch geht seine Kunst in die Welt hinaus,
Verklärt er sich zum Stümper.

Das Epigramm „Der Komponist" paßt auf manchen Tonsetzer der Jetztzeit, wie es ebenso für den Standpunkt spricht, den der Dichter der Musik gegenüber einnahm:

Man sagt, du verachtest die Melodie,
Schon das Wort erfüllt dich mit Schauer;
So ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh,
Der fand die Trauben sauer.

Und endlich sei noch an die Novelle „Der arme Spielmann" erinnert. Züge aus dem Leben des Dichters finden wir in dem des Spielmanns wieder. Wie für jenen die Musik als solche, „bloß den Ge-

setzen ihrer Wesenheit und den Einflüssen einer begrifflosen Begeisterung gehorchend", immer etwas unendlich Heiliges, Überirdisches hatte, so daß er die Instrumentalmusik gern jeder andern vorgezogen hätte, wenn nicht der Zauber der menschlichen Stimme so sehr für gesungene Musik spräche, so sagt auch dieser: „Das Lied war so einfach, so rührend und hatte den Nachdruck so auf der rechten Stelle, daß man die Worte gar nicht zu hören brauchte. Wie ich denn überhaupt glaube, die Worte verderben die Musik. .... Die Rede ist dem Menschen notwendig, wie die Speise, man sollte aber auch den Trank rein erhalten, der da kommt von Gott." Das Gefallen des Dichters an dem bloßen Klange spricht aus den Worten des Spielmanns: „Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen zerlechzenden Ohr, daß der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz, und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs." Und blieb nicht beiden, dem Dichter wie dem Spielmann, die Musik der schönste Trost?

Und wie der Kunst, so hat Grillparzer in seinen Versen auch manches schaffenden und ausübenden Künstlers gedacht. Daß *Richard Wagner* dabei etwas schlecht weggekommen ist, kann nicht wundernehmen, wenn man sich den Standpunkt vergegenwärtigt, den Grillparzer seiner geliebten Kunst gegenüber einnahm. Ein Dichter, der da unter „Moderne Tonkunst", singt:

— — — Die Stärke braucht, und nicht die Schwächen,
Sonst wird die Kunst ihr Höchstes nie;
Geläng' der Tonkunst je, zu sprechen,
Wär' sie verpfuschte Poesie!

konnte Wagner gegenüber schließlich keine andere, denn eine ablehnende Haltung einnehmen. Spöttisch genug bemerkt er von ihm:

Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne?
Ein magrer Geist mit einer Krinoline.

Und weiter läßt er sich über die Zukunftsmusik vernehmen:

„Was denken Sie", fragt mich der Meister,
„Von meiner Zukunftsmusik?"
Nun — kämen wie Mozart noch Geister —
Das wäre der Zukunft Musik."

Hart, aber doch viel Wahrheit enthaltend, ist das Urteil Grillparzers über *Felix Mendelssohn:*

Jung bist du zwar gestorben, doch wardst du geboren alt;
Dir fehlt' der Jugend Frische und ihres Triebes Gewalt.

Wie ganz anders besingt er da eine *Jenny Lind:*

Und spenden sie des Beifalls Lohn
Den Wundern deiner Kehle:
Hier ist nicht Körper, kaum ein Ton,
Ich höre deine Seele.

Und dann lese man das herrliche Gedicht, zu dem *Klara Wieck*, die spätere Gattin Robert Schumanns, mit dem Vortrag der Fmoll-Sonate von Beethoven den Dichter inspirierte, um zu erfahren, wie dieser die Tonkunst und ihre Diener zu schätzen wußte.

Wie schmerzlich daher gerade für ihn, als sich bei dem damals 70jährigen Dichter ein Gehörübel einstellte, das ihn die Musik bald nur noch als ein unangenehmes Geräusch empfinden ließ. Am 21. Januar 1872 ging der greise Dichter ein in das Reich des Friedens, und aus des Dunkels Schoß gehoben, erstrahlte auch ihm der Tag in neuer Pracht.

So sehen wir denn in Grillparzer einen Dichter, der mit seinen reichen Geistesgaben, die die schönsten Denkmäler deutscher Poesie erstehen ließen, auch einzudringen wußte in das Reich der göttlichen Tonkunst, um auch ihren Segnungen ganz teilhaftig zu werden. Mag auch immerhin sein Standpunkt, den er der Tonkunst gegenüber einnahm, ein einseitiger gewesen sein, so spricht doch aus allen seinen Äußerungen über sie ein tiefes musikalisches Empfinden, wie solches auch vor allem dem herrlichen Gedicht „Die Musik" durchströmt, wo der Dichter am Schlusse in höchster Begeisterung ausruft:

Darum sei mir dreimal gesegnet,
Hohe, strahlende Königin!
Ewig soll meine Lippe dich preisen,
Und in den Klang meiner Weihgesänge
Mische sich jauchzend der Jubel der Welt!

Unbekannte Schriften von Carl Maria von Weber.

Mitgeteilt von Dr. **Carl Mennicke**.

I.

Die von Georg Kaiser veranstaltete Gesamtausgabe der literarischen Arbeiten Carl Maria von Webers, deren Verdienstlichkeit an dieser Stelle schon gerühmt worden ist (1909, Juli-Heft), hat, was bei der Schwierigkeit der Aufgabe nicht verwunderlich ist, einige Dokumente übersehen, die den Vorzug haben, zu jenen literarischen Äufserungen Webers zu gehören, für die man ein allgemeines Interesse annehmen darf; denn, um der Wahrheit die Ehre zu geben, man darf nicht verschweigen, dafs breite Kapitel der schriftstellerischen Tätigkeit Webers schon allein durch den Umstand, dafs sie eine kritische Untersuchung geben von Werken und Künstlern, deren blofser Name den Musikfreunden vollkommen fremd ist, einen veralteten und langweiligen Eindruck machen; zudem ist Weber, was wir ihm gewifs gern verzeihen, kein Schriftsteller und Kritiker von Fach, und vermag selbst den willigen Leser nicht dauernd zu fesseln. Deshalb dürfte sicherlich eine ge-

schickte Auswahl seiner Schriften, deren Redaktion freilich garnicht leicht durchzuführen wäre, eine allen ernsten Musikfreunden willkommene Sammlung abgeben, die man nicht nur aus Liebe zum Freischütz-Komponisten zur Hand nimmt, sondern wegen ihres Eigenwertes mit stetigem Interesse studiert; zudem gäbe sie klarer als die von Kaiser für die Bibliothek des Fachschriftstellers berechnete kritische Gesamtausgabe, ein scharfes Bild von Weber, dem musikalischen Denker.

In eine solche Liebhaberausgabe des Charaktervollsten, das der Musikschriftsteller Weber geboten hat, gehörten auch die beiden ziemlich unbekannt gebliebenen Dokumente, die im folgenden abgedruckt werden. Es handelt sich in dem ersten Stück um musikalische Aphorismen, die Weber als Lehrer geprägt hat, und in dem zweiten Stück um ein Bekenntnis über sein populärstes Werk, den „Freischütz".

Die „Aphorismen" hat *Karl Mörike* im Laufe des Unterrichtes gesammelt, den ihm Weber erteilt hat; natürlich konnte er diese Äufserungen nicht wörtlich wiedergeben, sondern hat sie in der Form mitgeteilt, die sein Gedächtnis festgehalten hat. Einverleibt sind diese spruchartigen Gedanken seinen eigenen „Maximen beim Musikunterricht", die 1848 in Stuttgart erschienen und Max Maria von Weber, dem Sohne und Biographen des grofsen Meisters, gewidmet sind. Er schreibt selbst im Vorwort: „Der freundliche, herzgewinnende Blick — die Worte: „Liebe läfst sich nicht bezahlen", mit denen der Gütevolle die ihm zum Lohn für seinen Unterricht angebotenen Geldstücke zurückwies, sind mir unvergefslich und gemahnen mich wie eine Ehrenschuld. Ich will meinen Dank nun auf eine bessere, dauerndere Weise erstatten. Ich übergebe die Lehren des hohen, geisterfüllten Meisters, zwanzig Jahre nach seinem Tode — der Welt."

Es mögen nun die 30 Maximen selbst folgen, die es verdienten, mit den bekannten Sprüchen Schumanns für die musikalische Jugend vereinigt zu werden.

1. Wieviel gibt es denn Lehrer, die sich durch tieferes Ergreifen ihres Berufes und alles dessen, was damit in Beziehung steht, vor dem Schwarme der Gewöhnlichen auszeichnen? Lehrer, wie Hiller, Mozart, Steibelt, Cramer, Hummel? —

2. Die Tonkunst hat, wenn sie recht gebraucht wird, die Wirkung, das menschliche Leben zu erheitern und zu verschönern. Ein gewöhnlicher Lehrer sucht seine Schüler nur die Kunst zu lehren, der rechtschaffene Lehrer auch den rechten Gebrauch der Kunst.

3. Ein rechtschaffener Lehrer sucht sich dem Schüler sobald als möglich entbehrlich zu machen; er legt daher den gröfsten Wert darauf, dafs dieser allein sich übe.

4. Der Lehrer studiere die verschiedenen Charaktere seiner Schüler und Schülerinnen, bei den gleichgültigen brauche er mehr Erklärungen als bei den aufgeweckten. Bei lebhaften und fähigen jungen Gemütern sollte immer vieles der eigenen geistigen Anstrengung und dem eigenen Forschungssinne überlassen werden.

5. Anknüpfung der Kunst an die erhabenste der Wissenschaften — an die Naturlehre, mittelst der physikalischen Erklärung der Entstehung der Töne, ihrer Verwandtschaft usw.

6. In der Kunst, wie in der Wissenschaft und im Leben, sind nicht selten die einfachsten Rezepte — die wichtigsten.

7. Da die menschliche Stimme an Schönheit alle musikalischen Instrumente weit übertrifft, so ist es Pflicht selbst des Klavierlehrers, bei Schülern, denen die Natur eine gute Singstimme verliehen hat, diese Gabe nicht unbenützt zu lassen. Bei Mädchen ist diese Rücksicht noch mehr zu beachten, als bei Knaben, da jene in der Regel in früheren Jahren eine angenehmere Stimme haben, als diese.

8. „Je weniger und einfacher die Mittel sind, um einen Zweck zu erreichen, desto besser ist es." Darüber sind selbst die Weisesten einig. Lasset uns diesen Grundsatz auf die Tonkunst anwenden. Ein inniges, melodiöses Lied mit einfacher, aber ausdrucksvoller Klavierbegleitung wirkt schöner, tiefer, herzgewinnender, und ist doch viel leichter und bälder gelernt, als das künstlichste Bravourstück auf dem Instrumente allein vorgetragen. Warum sollten wir also jenes — diesem nicht vorziehen?

9. Der Lehrer, welcher nicht den Wunsch hegt, dafs der Schüler ihn am Schlusse der Lehrzeit übertreffe, wird denselben schwerlich über die Stufe der Mittelmäfsigkeit bringen.

10. Ein rechtschaffener Lehrer bringt es bald dahin, dafs ein gut geartetes und williges Kind sich auf den Unterricht zum voraus freut.

11. Die Gabe des Gesanges ist so reichlich ausgeteilt! — Welcher Musikkenner möchte so blöde, so kurzsichtig sein, diesen liebevollen Wink der Natur zu verkennen?

12. Ein Mädchen, welches rein und ausdrucksvoll singen, aber gar nicht spielen kann, findet mehr Liebe und Gunst als die brillanteste Klaviervirtuosin, welche nicht singt.

13. Wenn der Schüler ein Stück nach den Noten gelernt hat, alsdann (aber nicht eher) lasse der Lehrer sich die Mühe des Vorspielens nicht verdriefsen. Den singenden Anschlag, ein rundes, ausdrucksvolles Spiel und einen schönen Ton lehrt und lernt man nicht durch schriftliche und mündliche Anweisungen, sondern ganz allein durch praktisches Vorspielen und unmittelbares Nachahmen.

14. Erfreue gern, o Kind, deine geliebten Eltern mit deiner Kunst; darin besteht noch dein geringster Dank.

15. Je gemeinsamer die Musik, um so höher der Genufs, den sie gewährt — auch schon bei Kindern. Der Lehrer begünstige daher möglichst das Lernen von vierhändigen Stücken, Lieder, welche von einem Kinde gesungen und von dem andern auf dem Klavier accompagniert werden, Duette mit Klavierbegleitung usw. Viele Kinder, welche den Musikstunden mit Verdrufs oder wenigstens mit Gleichgültigkeit entgegensehen, würden durch dieses Mittel mit Lust dazu erfüllt.

16. Gemeinsame Übung der Musik erhöht nicht nur den Reiz derselben, sondern ist auch den Fortschritten der Schüler in hohem Grade förderlich. Besonders sehe der Lehrer auf vierhändige Stücke, selbst schon bei den Anhängern und bei diesen am meisten. Es wäre der Mühe wert, schon für die Anfänger passende vierhändige Stücke eigens zu komponieren, in denen der Bafs (für den Schüler) ganz leicht, die obere Partie aber (für den Lehrer) melodisch und schon für geübtere Spieler berechnet ist. Ein dreifacher Vorteil wird dadurch erreicht. Das Kind wird notenfest und taktfest; es fühlt bald, dafs es bei vierhändigen Stücken, in denen es eine Partie mitspielt, unentbehrlich ist; dadurch erhält es eine gewisse Selbständigkeit, es erblickt in sich bald einen kleinen Künstler, und der unnennbare Reiz, den alles dieses für ein sinniges Kind

hat, hebt es leicht über Schwierigkeiten weg, zu deren Überwindung kein anderes Mittel so bald genügen würde; — das Kind hört zugleich mit Aufmerksamkeit auf den Lehrer, und wenn dieser seine Partie gut spielt, so lernt es dadurch leicht und unvermerkt auch Geschmack und Ausdruck im Spiel.

17. Wir haben herrliche Stücke für das Klavier allein; aber dennoch — sagen wir es hart heraus — sollten dieselben nur gebraucht werden, um sich zum Gesange vorzubereiten und Kräfte dazu zu sammeln, ferner zur Abwechslung und Erholung von vielem Singen; — und dann allenfalls auch von den Wenigen, denen die Natur die Singstimme versagt hat, und denen kein Sänger und keine Sängerin zur Seite steht.[1])

Wie das Klavier allein — und wär's auch mit staunenswürdiger Fertigkeit — spielt, zeigt, was der Künstler leisten kann. — Wer sein Klavierspiel mit schönem, reinem Gesange begleitet, oder begleiten läfst, zeigt, was der Künstler leisten soll.

18. Auf dem Klavier fällt jede Melodie nur unvollkommen aus, weil dasselbe keinen Ton aushalten kann; singst du allein, so fehlt es an der Harmonie, weil du mit deiner Stimme nicht zwei oder mehr Töne zugleich angeben kannst. Ist dir das kein Fingerzeig, das Klavier mit dem Gesange zu begleiten, wo dann Melodie und Harmonie auf das Schönste vereinigt sind?

19. Nur Stücke von zierlichem Charakter nehmen sich auf dem Klavier allein gut aus; für alle andern ist dasselbe eigentlich ein undankbares Instrument. Sobald du aber dasselbe mit Gesang oder einem andern zum Anhalten der Töne geeigneten Instrumente (Flöte, Violine usw.) begleiten lässest, werden Stücke von jedem Charakter die gehörige Wirkung tun.

20. Weder der Lehrer noch der Schüler lasse sich von dem Rumor solcher Spieler blenden, welche durch rasendes Zerdreschen der Tasten, tolle Sprünge usw. alle Schönheit vom Kunsthimmel herabwettern, und die, anstatt die harmonischen Naturklänge des Herzens anzuschlagen, den betäubten Zuhörern nur einen Höllenlärm zum besten geben. Dem Lehrer wie dem Schüler seien Schönheit und Gefühl die Leitsterne bei ihren Bestrebungen.

21. Nur dann wird es dem Lehrer gelingen, Schüler zu bilden, die ihn mit der Zeit übertreffen, wenn er sich wenigstens durch eine ganz vorzügliche Lehrmethode auszeichnet, und dabei auch ein unablässiges, stetes Bestreben nach weiterer eigener Vervollkommnung den Schülern deutlich bemerkbar an den Tag legt.

22. Der Lehrer bezeige sich nur mit denjenigen Schülern zufrieden, welche mit sich selbst nicht zufrieden sind.

[1]) Bei Gelegenheit dieser Äußerung las C. M. v. Weber mir die bekannte, in ähnlichem Sinne lautende Stelle aus Goethes Wilhelm Meister vor.

23. Ohne Aufmerksamkeit lernt selbst der fähigste Schüler nichts. Der Lehrer suche daher frühzeitig seinen Schülern Liebe für die Kunst einzuflöfsen; denn wahre Aufmerksamkeit entsteht nur durch Liebe.

24. Das Gemüt des Künstlers altert nicht.

25. Der Schüler denke bescheiden von seiner Kunst, aber er habe hohe Begriffe von der Kunst.

26. Wer dich zum Spielen auffordert, und dir kein Stück zu bezeichnen weifs, das er vorzugsweise gerne hört, von dem darfst du sicher sein, das er dir nur mit halbem Ohre zuhört. (Mozart pflegte an den, der ihn zum Spielen aufforderte, die Frage zu stellen: was hören Sie gerne? Folgte nun die Antwort: „Alles, was Sie spielen, ist schön" oder eine ähnliche, so spielte er — nicht.)

27. Ein rechtschaffener Lehrer bildet nicht nur klassische Spieler, sondern auch klassische Hörer — Zuhörer, welche ein ganzes Stück hindurch con amore zuzuhören vermögen. Er macht ihnen klar, welche Gemeinheit, welche häfsliche, säuische — und zugleich dumme Grobheit es ist, einen Künstler — wäre es auch einen erst angehenden — zum Spielen aufzufordern, und, während dieser dem Verlangen entspricht, mit einem dritten ein Gespräch anzuknüpfen. Sirach 32, 6.[1])

28. Knabe — Mädchen — die du Musik lernst, und hierin vielleicht von einem Mitschüler oder Mitschülerin übertreffen wirst — bewahre dein Herz vor Neid.

Wisse: mit Liebe zuhören können, ist auch eine Kunst, ist auch ein Verdienst, ist selbst ein Glück, das nur bei dir steht. Wisse auch, dafs du durch solche Gesinnung so viel oder wohl noch mehr Zuneigung und Gunst erwerben kannst, als durch die glänzendste Virtuosität.

29. Der Künstler hat das Recht, beständig in dem heitern Reich des Schönen zu wandeln — der Lehrer der Kunst den beneidenswerten Beruf, andere in dieses Reich einzuführen. Ewige Jugend ist der Lohn der Kunst; der Lohn des Lehrers der Kunst ist ewige Jugend und Liebe.

30. Kein Schüler, keine Schülerin betrachte ihre musikalische Bildung für vollendet, solange sie sich nicht die Kunst zu eigen gemacht haben, auch andere zu unterrichten. Vielleicht findet sich bei einem oder dem anderen Gelegenheit, das lohnende Geschäft an einem jüngern Geschwister zu versuchen! Manchen kann diese Fähigkeit in späteren Jahren noch reichlichen Lebensunterhalt gewähren. Dem echten Künstler ist Lehren — Genufs. Bei dieser Ansicht der Musik wird vielleicht für eine künftige Generation die Zeit kommen, wo Väter und Mütter so glücklich sind, dafs sie die süfse Pflicht, ihre Lieblinge die freundlichste der Künste zu lehren, nicht mehr Fremden überlassen müssen.

[1]) „Und wenn man Lieder singet, so wasche nicht darein; und spare deine Weisheit bis zur andern Zeit."

Lose Blätter.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Eine neue Briefsammlung.

Herausgegeben von *Erich Kloß*. Erschienen bei Schuster & Löffler in Berlin und Leipzig.

Von Kurt Mey.

Allen Verehrern der Kunst und der Persönlichkeit *Richard Wagners* ist auch in diesem Jahre eine grofse Weihnachtsfreude, sogar schon reichlich vor dem Feste, beschieden worden: aus den Schätzen des Wahnfried-Archives heraus ist eine neue Sammlung von Briefen des Bayreuther Meisters erschienen, und zwar als vorläufig letzte Gabe dieser Art. Es sind 337 Briefe an zahlreiche und verschiedenartige Empfänger, welche auf dem Titel unter der Gesamtbezeichnung „Freunde und Zeitgenossen"

zusammengefafst sind. Dieser Ausdruck ist in weitem Sinne zu nehmen, da sich auch Briefe an gelegentliche Adressaten darunter befinden; er ist aber dennoch für diese Sammlung berechtigt, weil sich in ihr die Briefe an *Pusinelli*, *Klindworth*, *Porges*, *Hans von Bülow*, *Heinrich von Stein* usw. befinden. Viele dieser Briefe erscheinen nicht zum ersten mal im Druck, sondern wurden schon früher, meist in den „Bayreuther Blättern", veröffentlicht. Da aber diese Zeitschrift nur einen kleinen Leserkreis hat, so sind diese Briefe doch wenigstens für das grofse Publikum und auch für gar viele Wagnerfreunde völlig neu. Aber eine sehr grofse Anzahl dieser Briefe betritt überhaupt zum erstenmal die Öffentlichkeit und war bisher auch den intimen Wagnerkennern unbekannt. Wie jede dieser nunmehr schon so zahlreichen Sammlungen von Briefen Richard Wagners, so bietet auch die neue eine überreiche Fülle neuer Beiträge zur Erhellung des Wesens und des Wirkens des grofsen Künstlers und reinen Menschen und bereichert seine Biographie wiederum aufs neue. Hat die Kunst Wagners schon längst die Welt erobert, so dafs sie Feinde und Gegner von irgendwelcher Bedeutung kaum mehr hat, so lehren solche Briefe den Menschen Wagner immer mehr lieben und verehren. Wohl kaum ein Grofser ist in seiner Persönlichkeit so arg und so lange fast allgemein verkannt worden wie Wagner. Viele hielten ihn gar für einen bösen Dämon; die meisten aber erblickten in ihm den gefährlichen Revolutionär, den rücksichtslosen Egoisten, den Verschmäher und Zerstörer aller andern als der eigenen Kunst, den Verschwender und Schuldenmacher, den untreuen Gatten und was alles noch mehr! Es gab wohl keine schlechte Eigenschaft und keine böse Tat, die man ihm nicht zugeschrieben und nicht zugetraut hätte. Seine gesammelten Schriften mufsten ja ihre Leser schon eines besseren belehren. Aber wer las sie? Die Presse, deren Majorität aus gewissen, hier nicht zu erörternden Gründen an der Verunglimpfung und Herabsetzung dieses Mannes viel gelegen war, schwieg diese Schriften gröfstenteils tot, so dafs sogar sehr viele Hochgebildete kaum von ihrer Existenz wufsten. Auch ihre Verbilligung durch die Volksausgabe des Jahres 1888 änderte zunächst nur wenig daran und vermehrte den Kreis der besser Unterrichteten vorerst nicht in dem Mafse, wie man hätte erwarten sollen. Erst gegenwärtig sieht man es in dieser Hinsicht anders und besser werden, wenn auch noch immer nicht soviel, wie man wünschen möchte und sollte. Ähnlich ist es mit den Briefsammlungen. Bereits 1887 erschien der Briefwechsel zwischen *Wagner* und *Liszt*. Trotz seiner kolossalen Bedeutung fand er nur wenig Beachtung. Viele Zeitungen berichteten darüber, aber fast keine in der richtigen und würdigen Weise. Manche druckten aus der Sammlung diesen oder jenen Brief ab oder diesen oder jenen Auszug; aber fast immer nur solchen Inhalts, der in der herausgerissenen Form Mifsverständnisse, vor allem aber Sensation im Publikum erwecken mufste. Ganz ähnlich ging es den nächsten derartigen Sammlungen, den Briefen an *Uhlig*, *Fischer* und *Heine* und den Briefen an *Röckel*, die für die Erkenntnis der künstlerischen Absichten und Ansichten des Meisters von eminenter Wichtigkeit waren. Anders war es mit den infam gefälschten Briefen *Wagners* an *Präger* in dessen wegen Verlogenheit später wieder aus dem Buchhandel zurückgezogenen Buche „Wagner wie ich ihn kannte". Buch und Briefe wurden verschlungen, weil sie Verleumdungen und Herabsetzungen Richard Wagners geradezu in Reinkultur pflegten. Dagegen schwieg es fast allgemein im deutschen Blätterwalde, als *H. St. Chamberlain* die frechen Verleumdungen aufdeckte und die infamen Brieffälschungen nachwies, wodurch das, was Wagner wirklich an Präger geschrieben hatte, fast auf ein Minimum zusammenschmolz. Erst die Sammlung der Briefe, die an *Mathilde Wesendonk* gerichtet waren, fand auf einmal ungemeine Beachtung und Verbreitung, und zwar nicht nur in Wagnerkreisen, sondern allgemein und überall. Allerdings hatte man wohl auch hier Sensation erwartet und erhofft. Aber man liefs sich dadurch hinreifsen, als man etwas ganz anderes erfuhr: nämlich dafs Richard Wagner auch als Mensch grofs, edel und rein war, und dafs er Leiden zu ertragen hatte, „wie keiner sie litt". Jetzt erst begann eine richtigere Erkenntnis der hohen Persönlichkeit Wagners sich auch in weiteren Kreisen zu verbreiten. Hatte man sich schon immer mehr daran gewöhnt, den Künstler Wagner nicht nur als ein vollwertiges Glied der Kette der grofsen Musiker, zu der auch *Mozart* und *Beethoven* gehört, zu betrachten, sondern auch ihn in die Kette einzureihen, in welcher *Schiller* und *Goethe* als hellste Glieder glänzten, so dafs er eigentlich beide Ketten zu einer einzigen verband, wie es ihm als den ersehnten Gesamtkünstler auch zukam: so kam man nun auch allmählich von dem so bedauerlichen Vorurteil immer mehr ab, das man gegen sein Menschentum hegte und das von gewisser Seite in bösester Absicht beharrlich gepflegt wurde. Noch gewaltiger wuchs die menschliche Gröfse *Wagners* durch die zwei Bände Briefe an Minna, seine erste Gattin; und man darf wohl hoffen, dafs er vom deutschen Volke bald nicht nur mehr verehrt, sondern auch geliebt sein wird wie seine anderen Lieblings- und Idealgestalten. Zur weiteren Kenntnis seines Wesens und gerade auch seines äufseren Lebens tragen noch viel bei die Sammlungen seiner Briefe an *Otto Wesendonk* und an *Elisa Wille*, ferner die „Bayreuther Briefe", welche das grofse Bayreuther Werk geschäftlich und die Künstlerbriefe, welche es künstlerisch vorbereiten. Diesen beiden letztgenannten Sammlungen reiht sich die gegenwärtig vorliegende neuste der Briefe *Richard Wagners* an seine Freunde und Zeitgenossen an. Sie umfassen einen Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert, nämlich von 1834 bis kurz vor dem Tode des Meisters. Unter den frühsten interessieren besonders die an *Robert Schumann*, den Wagner gern von der Richtung *Mendelssohns* abgezogen und auf seiner Seite gewufst hätte. Auch *Louis Schindelmeifser*, der treue Kapellmeister, *Ludwig Spohr*, der frühste Wagnerverehrer unter den Musikern, *Heinrich Laube*, der anfangs, zumal in der Pariser Zeit, für Wagner Partei ergriff und der erwähnte getreue und selbstlose Hausarzt Dr. *Anton Pusinelli* und andere finden sich unter den frühesten Briefempfängern dieser Sammlung. Interessant ist ein Brief aus Graupa an Dr. *Hermann Franck* aus dem Jahre 1846. Wagner spricht darin von der Notwendigkeit der Trennung Elsas von Lohengrin und vergleicht sie mit Semele und Zeus. Dies tut er später auch in der „Mitteilung an meine Freunde". Dort hatte man ihm aber vorgeworfen, er habe später in der Züricher Zeit einen Sinn in seine früheren Werke hineingelegt, der ihm zurzeit ihrer Schöpfung ganz fern gelegen habe und unwahr sei. Dieser Brief beweist für einen Fall gerade das Gegenteil! Und das Gegenteil wird wohl auch in den anderen ähnlichen Fällen richtig und wahr sein.

Sehr früh beginnt auch Richard Wagners Briefwechsel mit *Hans von Bülow* (1846), der einst eine so bedeutsame

Rolle in Wagners Leben spielen sollte, Wagner beurteilt dessen erste Kompositionsversuche streng und milde zugleich; die Mutter und den Vater des Komponisten beruhigt er über die musikalische Befähigung und Zukunft des Sohnes, den er unter seine persönliche Obhut und Fürsorge übernimmt. Bald gilt es auch Mifsverständnisse und Mifshelligkeiten zu beseitigen, die bisweilen keinen Geringeren als *Franz Liszt* betreffen, nach dem Wagner immer und immer Sehnsucht empfindet, da er weifs, dafs solche Irrtümer nur im schriftlichen Verkehr vorkommen können, niemals im mündlichen. 1855 tritt ein neuer Getreuer in die Reihe der durch Briefe des Meisters Geehrten und Beglückten, *Karl Klindworth*; im Laufe der nächsten Jahrzehnte bekommt er eine grofse Anzahl Briefe, die sich zwar hauptsächlich um die Klavierauszüge der einzelnen Teile des „Ring des Nibelungen" drehen, aber auch die mannigfaltigsten andern Dinge und Angelegenheiten berühren. Hier und überall bekundet sich immer die zarteste Sorge Wagners um das leibliche und geistige Wohl und um das Vorwärtskommen seiner Freunde, die mit dem ihm früher zugeschriebenen rücksichtslosesten Egoismus im ärgsten Widerspruch steht. Wichtig ist auch ein Brief an Bülow über Liszts Musik, die er ungemein hoch schätzt und von der er lernt; nur zu gern hatte man bisher von gewisser Seite her behauptet, Wagner hätte Liszts Kompositionen später gering geschätzt und verspottet. In einem Brief an die Prinzessin *Wittgenstein* (1858) spricht er sich gleichfalls über Liszts Einflufs und geistige Macht aus, ebenso über die Begeisterungsfähigkeit und Bedeutung seiner Lieblingstochter *Cosima*, Bülows erster und dereinst Wagners zweiter Gattin. Auch eine Anzahl bisher noch unbekannter Briefe an die Fürstin *Wittgenstein* selbst sind in dem Briefbande enthalten. An sie und seine engeren Freunde berichtet er über das Entstehen seiner neuen Werke, besonders über „Tristan" und später über die „Meistersinger".

Als er sich von seiner ersten Gattin getrennt hat, sieht man aus den Briefen an Pusinelli, wie rührend und grofsherzig er in jeder Beziehung bis zu ihrem Tode um sie besorgt ist; Pusinelli war ihr Arzt und zugleich Wagners Vertrauter und Bevollmächtigter. Über die Züricher Katastrophe, die zur Trennung der Gatten führte, spricht sich auch im vorliegenden Briefbande der Meister an verschiedene Freunde aus (aufser an Pusinelli z. B. noch an Schindelmeifser).

1860 und 1861 treten *Malvida von Meysenbug*, *Peter Cornelius* und *Schnorr von Carolsfeld* als Briefempfänger ein. Jeden behandelt Wagner anders in seinen Briefen, nämlich immer nach seiner Individualität, in welche er so tief einzudringen sich bemüht, dafs er sie auszuschöpfen fähig wird. Lange ehe sie ihn verstehen, versteht er sie schon und sucht sie unbemerkt auf den Weg zu führen, auf dem sie am besten vorwärts kommen und am meisten erreichen. Man lese nur über die Tristan-Sorgen mit Schnorr! Unbegreiflich nahen die Künstler dem Meister oft mit Mifstrauen in sein Werk; und es kostet Wagner meist grofse Mühe, sie davon zu bekehren und eines besseren zu belehren. Schliefslich aber gelingt es ihm doch: und dann sind sie ihm treu! *Heinrich Porges* tritt 1863 in den Kreis der Freunde ein und erhält bald reichlich Briefe. Wir können erst heute die Bedeutung dieses Edlen ganz erfassen, der mit selbstlosester Hingebung und persönlicher Aufopferung der neuen Kunst begeistert und treu ergeben war und ihr sein ganzes Leben weihte.

Wie in allen Sammlungen, so häufen sich auch in dieser in Briefen aus verschiedensten Jahren und an die verschiedensten Adressaten neue Beweise der dauernden und schrecklichen Finanznot Wagners, die sein Schaffen so oft lähmte und bisweilen ganz zu erdrücken drohte. So schlecht ist es wohl noch keinem der grofsen Künstler gegangen; und es ist geradezu ein Welträtsel, wie die heiteren (wenn auch im Grunde tiefernsten) „Meistersinger" in der Zeit des allertiefsten Notstandes und am Rande der Verzweiflung geschaffen werden konnten! Welche übermenschliche Kraft gehörte zur Objektivierung eines so starken und so unendlich leidenden Willens! Denn der Künstler mufste erst zum Zuschauer seines eigenen Schicksals werden, ehe er diesem zum Trotz schaffen konnte.

Von den wichtigsten Personen, die in Triebschen und in Bayreuth zu dem Freundeskreis hinzukommen und mit Briefen bedacht werden, möchten wir in erster Reihe *Friedrich Nietzsche* und seine Anhänger *Erwin Rode* und *Overbeck* nennen, last not least aber *Karl Friedrich Glasenapp*, den Meisterbiographen (die Briefe an *Hans von Wolzogen* bilden bereits den Anhang der Künstlerbriefe). Auch an die treue ehemalige Dienerin *Vreneli Stocker* wird mancher freundliche Brief gerichtet. Es ist auffällig, wie früh Wagner Nietzsches spätere Krankheit in ihren Keimen erkennt und beklagt: den Lebenskrampf, wie er sich ausdrückt und an dem er den jungen Freund schon leiden sah, ehe dieser noch das Bayreuther Festspiel enthusiastisch begrüfst und ehe dieses überhaupt seine Pforten geöffnet hatte. Wichtig und denkwürdig ist der Brief vom 28. August 1880 an König Ludwig II., worin Wagner um Parsifalschutz für Bayreuth bittet. Er sagt da unter anderem: „Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen die Schaustellung der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welcher gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hievon betitelte ich den ‚Parsifal' ein ‚Bühnenweihfestspiel'. So mufs ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der ‚Parsifal' in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden: nie soll der ‚Parsifal' auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden, und, dafs dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Überlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann."

Mit diesen gerade gegenwärtig sehr aktuellen, höchst wichtigen Worten wollen wir unseren Brief über die neue Wagnerbriefsammlung beschliefsen, welche wie alle ihre Schwestern nicht nur ein literarisches Ereignis, sondern geradezu von kultureller Bedeutung ist, und nicht erst empfehlender Worte bei ihrem Betreten des Weges in die Öffentlichkeit bedarf.

Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung.

Dr. *Edgar Istel* hat in der Reclamschen Universalbibliothek (Nummern 5103 und 5104) die Dittersdorfsche Selbstbiographie zum ersten Male neu herausgegeben und damit ein lesenswertes Werkchen der breiten Öffentlichkeit wieder zugeführt.

Ditters, einfacher Leute Kind, erhielt als Page des Prinzen von Hildburghausen neben einer sehr gründlichen musikalischen eine gediegene allgemeine Ausbildung und entwickelte sich im ständigen Umgange mit Hofleuten zu einem gewandten Gesellschafter, zu einem Mann von Haltung und Selbstbewufstsein. Dieser äufsere Umstand und seine bemerkenswerte Künstlerschaft — für seine Gönner kam mehr noch als seine kompositorische Begabung sein Violinspiel, seine Fähigkeit, mit bescheidenen Orchesterkräften gute Konzerte zu geben und seine Arbeitskraft bei der Einrichtung und Fortführung theatralischer Vorführungen in Betracht — hat ihn seinem letzten Dienstgeber so wert gemacht, dafs er ihn zum Landforstmeister des Fürstentums Neifse ernannte und ihm später sogar zum Adel — *von Dittersdorf* — und zur Stelle des Amtshauptmanns von Freiwaldau verhalf. Ditters spricht in der vorliegenden Lebensbeschreibung wenig von seinen Leistungen als solcher, aber es scheint, dafs er sich als Verwaltungsbeamter nicht übel bewährt hat. Der Herausgeber hätte keinen Fehler begangen, wenn er hierüber Sicheres festgestellt hätte. Ein markanter Zug im Charakter *von Dittersdorf* war es, was er tat, ganz zu tun, und das konnte in der angedeuteten Beziehung auch herausgestellt werden.

Ditters kam durch seinen Beruf in Berührung mit zahlreichen Kunstgröfsen seiner Zeit, und er war mit Erfolg bemüht, als junger Virtuose von ihnen (z. B. Ferrari) zu lernen, und stets in seinem Urteil ihnen gerecht zu werden. Offenbar aber war Ditters im ganzen wenig zu Reflexionen geneigt, er war durchaus Tatmensch. Deshalb fällt mir auch nicht auf, was Istel bedauernd hervorhebt, nämlich dafs in dieser Lebensbeschreibung „eine etwas äufserliche Schilderung der Ereignisse“ vorherrscht. Als Kind seiner Zeit war der im Grunde unkritische Geiger Ditters am wenigsten befähigt, die während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorhandene Abhängigkeit des deutschen Violinspiels von der italienischen Botmäfsigkeit als einen unerwünschten Zustand zu empfinden und die Ansätze zu einem Umschwung dieser Dinge wahrzunehmen. Wenn auch eine ausführlichere Darlegung dieser Entwicklung in der Einleitung der Schrift nicht anging, ein Hinweis auf die zeitgeschichtlichen Verhältnisse hätte sich doch empfohlen, denn dafs der Virtuose Ditters in einer Periode beginnenden Wechsels der künstlerischen Anforderungen auftrat und der veraltenden Richtung angehörte, erklärt erst, dafs sein Ansehen als Geiger trotz so anerkannter Fertigkeit, wie er sie zweifellos besafs, sehr bald gleich Null war. Dafs ein Hauch des neuen Geistes aber auch in seinen Violinproduktionen wehte, beweist sein absprechender Exkurs über die seinerzeit üblichen Kadenzen, den ich des allgemeinen Interesses wegen hierhersetze. *Ditters* sagt:

„Kadenzen (in älteren Zeiten legte man denselben den Namen Cappriccio bei) waren damals gang und gäbe, aber blofs in der Absicht, damit der Virtuos seine Geschicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen könnte. Nachher aber kam man davon ab, vermutlich deswegen, weil durch die Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers manchmal das, was er im Konzert selber gut vortrug, bei der Kadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entstand eine neue Sitte, die ich nur beim Fortepiano und bei Männern wie Mozart und Clementi und anderen schöpferischen Genies leiden mag, die, um durch das sogenannte Phantasieren ihre schnelle Erfindungskraft zu zeigen, in ein simples Thema übergehen, das sie alsdann nach allen Regeln der Kunst variieren. Da fanden sich aber sehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die alles das wie die Affen nachmachten, und jetzt ist die Variier- und Phantasierkunst so allgemein, dafs man überall, wo man in Konzerten eine Fortepiano anschlagen hört, gewifs sein darf, mit verkräuselten Thematen regaliert zu werden. Aber es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burschen Unternehmungen, worauf sich nur Meister einlassen sollen, waghalsen hört, und man möchte davonlaufen, wenn man ihre mit Katzensprüngen und anderem tollen Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit ansehen mufs.

Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dulon mit seiner Flöte hintreten sah und sein Phantasieren mit anhörte, in welchem er, mit meinem ehrlichen krummbeinichten Hausknecht zu reden, allerhand Schnirkel und Kribrefax herdudelte und mit Variationen — Violine ohne irgend ein Akkompagnement — endigte!“

Dafs Ditters aller Reflexion abhold war, das ergibt auch seine unbefangene Art der Komposition. Wer in einem Jahre, nein in zehn Monaten fünf grofse Werke aufs Papier wirft, kann selbst mit so reichem Talent wie Ditters nicht durchweg schlackenfreie Schöpfungen hervorbringen.

Dittersdorfs geschichtliche Bedeutung beruht auf seinen komischen Opern. Dafs sie den Bühnenspielplänen so schnell fremd geworden, erklärt sich aber nicht allein daraus, dafs sie zu stark einen zeitlich bedingten Charakter tragen. Auch moderne komische Opern wie der Barbier von Bagdad des Cornelius oder die Abreise von d'Albert um zwei aufs Geratewohl gewählte Beispiele zu nennen, kommen nicht auf. Die Erklärung für jene bedauerliche Tatsache mufs also tiefer gesucht werden, und ich bin in der angenehmen Lage, sie mit merkenswerten Worten *Storcks* geben zu können, der in seiner Musikgeschichte folgendes sagt: „Die deutsche Kunst dieser Periode vermeidet das Leidenschaftliche. Alles ist etwas gedämpft; und wie das bürgerliche Leben hielt auch diese Musik auf die Würdigkeit der ganzen Bewegung. Es ist so recht das, was wir behaglich nennen. Ein Zustand, den unsere Kunst, nicht blofs die Musik, fast ganz eingebüfst hat, während noch vor wenigen Jahrzehnten ein Ludwig Richter darin deutsches Wesen so trefflich kennzeichnete. Gewifs, zu den Höhen der Kunst gelangt man auf diese Weise nicht; das ist nichts geniales, nichts in den Tiefen aufwühlendes, nichts hinreifsendes. Aber so nötig die Riesenleuchten der Künstlergenies für die Menschheit sind, dürfen wir doch nie vergessen, dafs wie diese Gewaltigen seltene Ausnahmeerscheinungen sind, auch ihre Kunst nicht Alltagskunst sein darf. Das künstlerische Hochland ist unendlich schroffer und steiler als das geographische. Und wie hier die hohe Alpenwelt zwar den weitesten Blick und die reinste Luft und die gröfste Übersicht gewährt, aber doch zu einem trauten ruhigen Lebensgenusse, zu einem steten Aufenthalte nicht geeignet ist, so ist es auch mit der Kunst. Nur wenige vermögen die dauernde Beschäftigung mit der grofsen Kunst zu vertragen, für die Gesamtheit des Volkes gar sollten diese grofsen Werke ausschliefslich seltene Feiertagsgenüsse darstellen. Unentbehrlich dagegen ist, wenn dieses Volksleben gesund und schön sein soll, das wärmende Herdfeuer einer freundlichen, die Freudigkeit des Daseins mehrenden kleineren

Kunst. Künstlerisches Mittelland möchte ich es nennen, gegenüber dem Hochland. Wir dürfen ja nicht vergessen, dafs nur der sorgsame Anbau des Mittellandes die breiten Massen des Volkes vor dem Versinken in den Sumpf bewahren kann. Wir sollten uns dadurch warnen lassen, dafs niemals zuvor die niedrigsten Formen der Musik (die gemeine Operette, die triviale Posse, das Varieté, eine niedrig lüsterne Tanzmusik, und eine öde, seichte Salonmusik) einen so erschrecklichen Umfang angenommen haben, wie heute, wo alle Berufskünstler, die es mit ihrer Aufgabe ernst meinen, allzu einseitig dem künstlerischen Hochland zustreben. Nichts ist verkehrter, als dieser Auffassung gegenüber den Ruf philiströser Beschränktheit zu erheben. Nein, das ist nicht Beschränktheit, sondern Beschränkung, das ist ein grofser Unterschied, und zwischen philisterhaft und behaglich ist er nicht geringer. Dafs aber diese Welt das Erwachsen grofser Kunst nicht ausschliefst, beweist die Tatsache, dafs alle unsere grofsen Dichter und Musiker aus dieser Sphäre hervorgegangen sind."[1])

Das künstlerische Mittelland, das hier *Storck* kennzeichnet, wird dem Blicke der auf dem Meere der Zeit vorwärts segelnden Kunst immer schneller entschwinden, wie die hohen Gipfel genialer Werke. Das aber ist das Tragische am Schicksal *Dittersdorfs*, dafs seiner Begabung, seinem riesigen Können nicht eine vulkanische Kraft entsprach, die seine Schöpfungen zur gröfstmöglichen Höhe emportrieb. Das Gedächtnis *Dittersdorfs* dürfen wir gleichwohl hochhalten: als das eines keineswegs gewöhnlichen reifen festen mannhaften Charakters. Hierfür ist die Lebensbeschreibung ein beredtes Zeugnis. Und darum hat die Veröffentlichung auch noch Wert, obschon die Schrift als Quelle von Wasielewsky in dem so gründlichen und wichtigen Buche „Die Violine und ihre Meister" im wesentlichen bereits ausgeschöpft ist. Franz Rabich.

[1]) Das sind goldene Worte Storcks. Rich. Strauß bestätigt ihre Richtigkeit, wenn er empfiehlt, die Komponisten zweiten Ranges mehr zu berücksichtigen. Selbst in Liederabenden bietet man heute mit Vorliebe ausschließlich Höhenkunst und verliert dadurch die enge Verbindung mit der Hausmusik. Die Red.

Eugen d'Albert's „Izeyl".

Uraufführung im Hamburger Stadttheater am 6. November.

Von Prof. Emil Krause.

Mit grofsen Erwartungen war man der Première, dem zehnten dramatischen Werke, das d'Albert in verhältnismäfsig kurzer Zeit geschrieben, entgegen gegangen, um so mehr, da „Tiefland" tags vorher zum 50. Male hier gegeben, einen sensationellen Erfolg zu verzeichnen hatte. Der Tondichter, dem *Rudolph Lothar* in einer Legende aus der Buddhasage ein für die Bühne wirkungsvolles Buch geliefert, hat mit Geschick und gestützt auf Praxis in der Bühnenkenntnis auch hier wieder eine Tonsprache entwickelt, die im teilweisen Anlehnen an Straufs, Puccini usw. den neuesten Anschauungen in jedem Zuge entspricht. Der vielfach verwandte uralte Stoff erscheint hier als eine Übertragung der Christuslegende nach Indien. Izeyl, die von allen Angebetete, mit einem überirdischen Zauber von Schönheit Ausgerüstete, erscheint hier nicht nur in ihrer strahlenden überirdischen, Jung und Alt mit sich fortreifsenden Schönheit, sondern auch in plötzlicher Umwandlung in der sie das Nichts des Daseins erkennend, sich ganz der Entsagung und göttlichen Lehre weiht. Hervorgerufen wird diese durch die Umwandlung des den Thron besteigenden jungen Königs, der in Unbefangenheit aufgezogen von dem Asketen Yogi, die eigentliche Bedeutung des Lebenszweckes als Diener der göttlichen Lehre aus dem Munde desselben vernimmt. Der Yogi hat sein Dasein in der Wüste verbracht, einzig der göttlichen Lehre zugetan und seine Überzeugung ist es, den in der Unbefangenheit auferzogenen Prinzen bei der Thronbesteigung darauf hinzulenken, dafs nicht die irdische, sondern die göttliche Liebe das einzig Wahre sei. Der Prinz folgt ihm in die Wüste. Angelockt durch die sinnesberauschenden Begierden, der ihm dorthin gefolgten Izeyl, weifs er sich ihren Verführungskünsten gegenüber nicht nur standhaft zu bewähren, sondern führt sie auch auf die tugendsame Erfüllung der Lebensaufgabe hin. Izeyl wird durch ihn zur büfsenden Magdalena, indem sie alles Irdische abstreift. Zurückgekehrt in ihr mit Blumen und Juwelen geschmücktes Haus, ersticht sie den sie liebenden, inzwischen König gewordenen Sohn der Fürstin, einen ihrer früheren vielen Freunde, um sich seiner zu erwehren, worauf sie vom Volke verhöhnt und zum Tode gefoltert, in den Armen des sie wieder aufsuchenden Heiligen verscheidet. Aber dieser Heilige gesteht ihr im glühenden Todeskusse, dafs er nur aus Liebe zu ihr entsagt; er weist sie auf die Vereinigung mit ihr im Jenseits hin. Die phantastische Pracht und Romantik mit dem Erhöhungsobjekt in der Erlösung täuschen hier bedenklich über die innere Logik; sie geben einen sinnbetörenden, sich auch in der Musik äufsernden Grundton.

Mit dem eisernen Willen einer plastischen Darlegung wird diese in der Musik konsequent durchgeführt, gestützt auf das hervorragende Können eines ausgereiften Künstlers. d'Albert stellt die gröfsten Anforderungen an die Ausführung, und so tritt eine absichtliche Wirkung in lebendige Erscheinung. Charakteristisch getroffen sind von diesem Gesichtspunkte aus die Titelheldin, der Heilige und der zum Heiligen umgewandelte Prinz. Der grofse Achtungserfolg, der dem Werke, insbesondere den beiden letzten Akten beschieden, fällt zum grofsen Teil auf die Interpreten Fräulein *Walker* (Izeyl), Herrn *Dawison* (Prinz), Herrn *Lohfing* (Yogi), Herrn *Pennarini* (Scindya, Sohn der Fürstin), Frau *Metzger* (Fürstin Sarvillaka) usw. Dafs die melodische Linie nur zum Teil vertreten ist und die Orchesterbehandlung nicht selten den Gesang erdrückt, wie ferner eigenartige Modulationsfolgen oft auftreten, sind Vorkommnisse, wie man ihnen heute überall begegnet. Zu den entschieden abzulehnenden, rein absichtlich klingenden Stellen gehört der Zwiegesang der Prinzesinnen, für den in Fräulein *Petzl*, und *Gura-Hummel* die bestmöglichste Vertretung gefunden war. Eine vollendetere Ausführung der Solopartien kann die Oper wohl kaum erfahren, auch von seiten der Regie war das Erdenklichste aufgeboten. Fräulein Walker übertraf sich selbst in der jeder Beschreibung spottenden schweren Partie der Izeyl, sie stand in keinem Zuge zurück gegen ihre „Salome und Electra", Frau Metzger schlofs sich ihr ebenbürtig an, ebenso die Herren Dawison, Lohfing und Pennarini.

Auf gleich künstlerisch hohem Standpunkt hielt sich die Orchestersinfonie unter der impulsiven, rhythmisch sicheren

Führung unsers Brecher, der dem d'Albertschen Werke seine volle Kraft gewidmet hatte.

Der anwesende Komponist, der Dichter, Herr Regisseur Gura und Kapellmeister Brecher empfingen, namentlich nach Schlufs der Darstellung die uneingeschränkten Beweise aufrichtigster Anerkennung in wiederholten Hervorrufen.

Aus dem Berliner Musikleben.

Von Rud. Fiege.

Mit der Königlichen Oper fange ich meinen Bericht gern an. Und doch ist nicht zu oft etwas Erfreuliches von ihrer Tätigkeit zu berichten. Wäre es doch dort um die Solosänger im ganzen so gut bestellt, wie um den seit einiger Zeit schon mustergültigen Chor und das ausgezeichnete Orchester! Auch ist es gar nicht zu verstehen, weshalb man uns Opern von Gluck, Weber und Marschner vorenthält, dafür aber andre, besonders ausländische, neu studiert, die ruhig in ihrer Bibliothek weiter schlafen könnten. So gab man vor 14 Tagen Aubers Schwarzen Domino, weil die alten Opernbesucher noch immer von der *Artôt* und *Lucca* als Angela schwärmen. Wie uninteressant erschien das Werk nun! Bis heute ist es noch nicht einmal wiederholt worden. So wenig uns Scribe noch im Schauspiel bedeutet, ebensowenig ist uns Auber in der Oper. Nur sein Fra Diavolo lebt noch, vielleicht auch der Maurer, wenn man ihn gut besetzen kann. Im Schwarzen Domino stellte ich zweierlei fest. Erstens, dafs seine früheren Beurteiler recht hatten, bei ihm von Quadrillenmusik zu sprechen, und dafs *Offenbach* viel von *Auber* gelernt hat, aber der gröfsere Musiker war. — Eine Reihe von Gastsängern kam von andern grofsen Bühnen zu uns, denn wir gebrauchen frische künstlerische Kräfte. Doch auch die mit gutem Rufe reichten für uns nicht aus. Sind wir denn so anspruchsvoll? Es könnte so scheinen, wenn wir z. B. nach einem neuen Tenore verlangen, obschon wir zehn Tenöre besitzen. Mit der jüngst eingetretenen Soprangarnitur ist kein Staat zu machen. Wenn die *Herzog* mit Schlufs des Theaterjahres uns verläfst, bleibt uns einstweilen noch in der *Hempel* ein annähernder Ersatz. Für die grofsen Rollen haben wir die *Plaichinger*. Einen Fidelio von Bedeutung besitzen wir indes ebensowenig, wie eine Donna Anna, Elisabeth und Valentine. Aber wir haben eine Mignon, und zwar eine ganz von Poesie umflossene in *Lola Artôt*, der Desirée nun auch gerade nicht mehr jugendlichen Tochter, die erst seit kurzer Zeit unsrer Oper angehört, wo sie uns auch als Zerline, Urbain und Micaëla das Herz erfreut. Wir entbehren allerdings die *Destinn*. Sie will im nächsten Jahre hier wieder auftreten, falls man ihr für die drei Abende 15000 M zahlt. Darüber regt sich mancher auf. Aber warum soll sie ihre Kunst nicht halb so hoch einschätzen, wie man die Carusos bewertet? Man müfste diese ganze, unkünstlerische Gastspielerei mit ihrem Stil- und Sprachengemenge wenigstens am Königlichen Theater unterlassen. Künstliche Magnete, das Opernhaus zu füllen, brauchen wir nicht. Es werden immer mehr Eintrittskarten verlangt, als vorhanden sind. Und eine gut vorbereitete einheitliche Vorstellung ist künstlerisch wichtiger und wertvoller als eine Aufführung in gemischter Sprache mit einem Sterne, dem dann die Aufmerksamkeit und die Anerkennung der sensationslüsternen Menge gilt. Für berühmte Gäste, die man allerdings auch zuweilen hören möchte, bleibt doch noch ein andrer Rahmen, wie z. B. das Kroll-Theater, wo im letzten Sommer die *Ackté*, die *Bellincioni* und andere französisch und italienisch singende Herren und Damen auftraten.

Die Komische Oper ist fleifsig. Nach der textlich unangenehm wirkenden, aber musikalisch nicht übeln Oper Der polnische Jude von *K. Weis*, die hier schon auf zwei andern Bühnen erschien, brachte sie als Neuheit Das Veilchenfest, Text von *V. Heindl*, Musik von *Jan Brandts-Buys*, dem Angehörigen einer alten, in Deventer heimischen Musikerfamilie. Der Inhalt ihrer Fabel ist der, dafs der lustige Ritter Neidhart seinen Knappen Ivi heiratet. Er stellte den Mädchen nach der Ansicht des Herzogs zu sehr nach und sollte in die Acht getan werden, wenn ihm nicht beim Frühlingsfeste die Schöne, zu der er ins Fenster gestiegen war, ein Veilchen reichte zum Zeichen, dafs sie seine Gattin werden wollte. Auf der Festwiese tritt ihm nun ein schönes, fremdes Weib mit der Blume entgegen. Das ist Ivi, sein Knappe, der aus Liebe zu ihm die Verkleidung angelegt hatte. Das Textbuch ist nicht einheitlich und knapp genug abgefafst. Die Musik ist nicht dramatisch und besteht meist aus äufserlich aneinander hängenden Nummern lyrischen Charakters. Diese sind an sich ansprechende Musik und verraten den guten Musiker, der auch für Singstimmen zweckmäfsig zu schreiben weifs. Seine dramatische Ader ist nicht stark, er würde sonst nicht vor das letzte Bild ein überlanges und wenig besagendes Orchesterstück gestellt haben, das der ohnehin nicht sehr kurzweiligen Oper nur zum Nachteile gereichen konnte.

Am Bufstage gab es in Kirchen, in Theater- und Konzertsälen geistliche Musik. Die hervorragendste Aufführung fand im Opernhause statt. Es waren Teile des Parsifal: das Vorspiel, die Wanderung zur Gralsburg, der Karfreitagszauber und Titurels Leichenfeier. Von der szenischen Handlung sollte diese Musik eigentlich nie losgelöst werden. Man darf es auch unbeschadet der Verehrung und Liebe für Richard Wagner gestehen, dafs in dieser Komposition der Quell der Erfindung nicht mehr voll sprudelt, so dafs die Musik streckenlang ermüdet, wenn nicht Szenerie und Handlung dazu treten. Dennoch ist des Erhabenen noch genug darin. Sie wurde von der Königlichen Kapelle ganz herrlich ausgeführt, und etwa nur das Mystische im Vorspiele kam bei dem unverdeckten Orchester nicht ganz zur Geltung. Der Chor klang wundervoll. Die unsichtbaren Frauenchöre besonders ertönten fast zauberisch. Es ist das Verdienst des Chordirektors Prof. *Rüdel*, dafs unser Opernchor jetzt auf so hoher Stufe steht. Er wurde kürzlich zum Direktor des Domchors ernannt. Ob das die für ihn geeignete Stelle ist, vermag man noch nicht zu sagen. — Der Philharmonische Chor (Dirigent *Siegfr. Ochs*) führte zu derselben Zeit Bachs h moll-Messe auf, was er seit 1895 wiederholt in musterhafter Weise getan hat. — Die Singakademie (Leiter *G. Schumann*) beging das Totenfest mit Brahmschen Kompositionen, dem Schicksalsliede, dem Gesange der Parzen, der Nänie und dem Requiem, was allerdings ein bifschen viel Brahms war. Seinen alten Ruf bewährte der Chor in diesem Konzerte nicht in vollem Mafse. — Die Königliche Kapelle (Kapellmeister *R. Straufs*) leitete ihren letzten Sinfonieabend mit G. Mahlers erster Sinfonie ein.

Als sie unter des Komponisten Leitung hier vor etwa 12 Jahren zum ersten Male gespielt wurde, mischte sich in den Beifall der Hörer auch Zischen. Daran war jetzt nicht zu denken. Sie erwarb sich Beifall, gefiel aber doch manchem nicht wegen ihrer Buntheit und der Sorglosigkeit, mit der der Tonsetzer die Gebiete Beethovens, Wagners, Haydns und Webers auf Augenblicke betritt. Der blühende Orchesterklang macht die Bedenken wohl vergessen. Man hörte dann auch ein etwas biedermeierlich angehauchtes, aber doch recht anmutiges Notturno für Blas- und Schlaginstrumente von *L. Spohr*, das den besten Eindruck machte. Im letzten Philharmonischen Konzerte (Prof. *A. Nikisch*) kam eine neue Sinfonie von *Sergei Rachmaninow* zu Gehör, emoll, Op. 27. Sie ist ein Abbild der sarmatischen Tiefebene, aus der sie stammt: sehr ausgedehnt, ohne Erhebungen — abgesehen von einem rhythmisch interessanten Scherzo —, etwas farbenarm und ziemlich öde. Wenig Erfindung hat sie und billige Melodik. Indes spricht aus ihr ein ernstes Streben, und in der Verarbeitung der wenig bedeutenden Themen zeigt sich ein tüchtiges Können. So darf man denn dem Werke die Anerkennung nicht versagen. — Auch seltsamer Musik soll noch Erwähnung geschehen. Ein früherer Moskauer Dirigent, Dr. *Alexander Chessin*, führte mit dem Philharmonischen Orchester u. a. die sinfonische Dichtung Le Poëme de l'Extase von *A. Scriabine* (eigentlich *Skrjabin*) auf. Ein Programm belehrte das Auditorium, dafs diese Ekstase entsteht, wenn „der schaffende Geist sich von den Fesseln des Zwecks und der Gesetze losreifst und sein eigenes Wesen, die freie Aktivität, bis auf den Grund erlebt". Die Musik des 1872 in Moskau geborenen Komponisten ist das Ärgste von Ohrengeschinder, was ich erlebt habe. Man kann sie sich annähernd vorstellen, wenn man ihren Schlufs aus dem Programm erfährt. Da heifst es: „Der Wille offenbart sich in den Trompeten und Flöten, auf der Grundlage der grofsen Glocke, des Tremolo der Streicher, Glissando der Harfen, der Orgel und der sämtlichen Schlaginstrumente . . . Ein Brand umlodert das Weltall! Der Geist ist auf den Gipfeln des Seins." Und der russische Teil der Hörer schien auf den Gipfeln des Entzückens zu sein, denn es wurde stürmisch geklatscht. Ich meinerseits mufste mit dem biedern Kothner gestehn: „Ja, ich verstand gar nichts davon." — Ein komisches Konzert gab der Violoncellist *Benno Niederberger* vom Staatskonservatorium in Rio de Janeiro, ein mittelmäfsiger Spieler, der wohl glaubte, uns mit dem Vortrage einer Tarantella von Nepomuceno, einer Habanera eigner Komposition usw. zu erfreuen. Ja, ergötzt hat er uns! Auch durch die schülerhafte Wiedergabe eines Duos, in dem eine schöne Südländerin, *Brasilina Leal Bormann*, das zweite Cello recht zaghaft behandelte. Das hätte in einer Konservatoriumsaufführung gepafst.

Noch einmal „Ein altes Landsknechtslied".

Herr Dr. *Richard Batka* schreibt uns: Mit Interesse habe ich in Nr. 3 Ihrer geschätzten Zeitschrift den Artikel von *Noatzsch* über das Alte Landknechtslied gelesen. Ich halte es für ein Trinklied und deute alla mi presente (ergänzt salute) al vostra (salute) signori als: auf mein und euer Wohl, ihr Herren! Dann wäre strampede mi etwa als „tu mir Bescheid" zu erklären. Der Wunsch des Herrn *Noatzsch* nach einer Ausgabe von Forsters Liedern ist wenigstens teilweise durch die Universaledition (Wien) vor Jahresfrist erfüllt worden.

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Die von *Otto Ockert* nach bewährten, künstlerischen Grundsätzen geleitete Bühne entfaltete während der ersten zwei Monate der neuen Spielzeit eine sehr rege Tätigkeit. Glanzvoll verlief die erste Vorstellung von „Izeyl", der neuesten Oper *d'Alberts*. Nach dem 2. und 3. Aktschlusse wurde der anwesende Komponist stürmisch vor die Rampe gerufen. Bei der ersten Wiederholung war freilich nur ein Achtungserfolg zu verzeichnen. Die Hauptschwäche der „Izeyl" liegt in dem von *Lothar* bearbeiteten, aus der altindischen Legende gewählten Stoff. (Vergleiche den Hamburger Bericht. Die Red.). Die Tonsprache zeichnet sich aus durch hübsche Melodieführung und glänzende Instrumentierung.

Im Dienst des neuen Barmer Stadttheaters stehen mehrere ganz ausgezeichnete Solisten, ich nenne nur die hochdramatische Sängerin *M. Gärtner*, die auch durch auswärtige Gastspiele sich rühmlichst bekannt gemacht hat, die Altistin Fräulein *Melan* und den Heldentenor *Löltgen*, der über ein prachtvolles Stimmmaterial verfügt.

Im Konzertsaal hörten wir das durch die Konzertgesellschaft aufgeführte Requiem von Verdi, das einen Reichtum musikalischer Schönheiten birgt. Der von *Carl Hopfe* geleitete Barmer Volkschor veranstaltete einen Wagner-, Liszt- und Beethoven-Abend (Einzug der Gäste auf der Wartburg, Kaisermarsch, Lieder; 13. Psalm) 6. und 8. Sinfonie, wobei *Carl Hopfe* sich als erstklassiger Orchesterdirigent dokumentierte.

Auf dem ersten Kammermusikabend der Frau *Ellen-Saatweber-Schlieper* trug *H. Marteau* eine neue Sonate für Geige und Klavier von Georg Kramm vor, die namentlich durch blühende Melodik im Adagio und interessante Themen im Schlußsatz lebhaft interessierte. Beifälligster Aufnahme erfreute sich auch die Sonate Op. 36a von F. Busoni, die in dem feinsinnig variierten Choral „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" ihren Höhepunkt erreicht.

Das musikalische Leben Elberfelds bietet ein der Schwesterstadt Barmen ähnliches Bild. Die Hauptanziehungskraft übt die von *Julius Otto* umsichtig geleitete Bühne aus. Mit Beginn der Spielzeit sind einige recht tüchtige, viel Gutes versprechende Kräfte neu eingetreten: *Pitteroff* als erster Kapellmeister, *H. Kalinke* als lyrischer Tenor, *M. Otto* als lyrischer Bariton, Frau *Lina Boeling* als hochdramatische Sängerin, *M. Lindt* als jugendliche Dramatische und Fräulein *Bruker* als Soubrette. Insbesondere fand die Leonore (Fidelio) und Marta (Tiefland) der Frau Boeling und Fräulein Bruker als Marzelline, Cherubin und Nuri viel Anklang. Von Mitte September bis Mitte November sind 14 Opern einstudiert. Ludwig Thuilles Märchenoper „Lobetanz" gewann uns nicht nur durch fesselnde szenische Vorgänge, sondern noch mehr durch die feinsinnige Vertonung regstes Interesse ab. Die in jeder Hinsicht seichte Operette „Bub' oder Mädel" wurde vom Publikum abgelehnt, dagegen die melodienreiche „Förster-Christl" stark bejubelt.

Im Konzertsaal erfuhr Händels Samson durch die Konzertgesellschaft eine gründlich vorbereitete, stilgerechte Wiedergabe. In *Efrem Zimbalist*-Petersburg wurde uns ein Geigenkünstler vorgestellt, der im Vollbesitz des gesamten technischen Rüstzeugs ist und dem inneren Gehalt der vorgetragenen Werke (spanische Sinfonie von Lalo, Konzert D dur von Tschaikowsky) klares Verständnis entgegenbringt. Sein Landsmann *Mischa Elman* hat in ihm einen Rivalen gefunden, der ihm in jeder Hinsicht gewachsen ist.

Die Sinfoniekonzerte des trefflich geschulten städtischen Orchesters pflegen in regelmäßigem Wechsel die besten Werke deutscher (Beet-

hoven) und fremder Meister (Dvorak u. a.) und erfreuen sich regen Zuspruchs der Musikfreunde.

Eigentliche Solistenkonzerte gehen im Wuppertal immer mehr an Zahl zurück, während des Herbstes hat noch kein einziges stattgefunden. H. Oehlerking.

Bielefeld, Nov. 09. Kein Geringerer als der vortreffliche Geiger *Henri Marteau* im Bunde mit dem schwedischen Komponisten und Dirigenten *Tor Aulin* aus Stockholm eröffnete die heurige Saison. Die Herren machen Propaganda für die schwedische Musik der etwa letzten 100 Jahre, und das ist recht so; denn unsere nordischen Nachbarn wissen uns teilweise recht Bedeutendes zu sagen, vor allem der wie die meisten Großen bei Lebzeiten nicht gewürdigte *Franz Berwald* (1796—1868). Seine tiefsinnige und großzügige Sinfonie sérieuse in G moll zeigt besonders im ersten und noch mehr im zweiten Satze (Adagio maestoso) Beethovenschen Geist. Auch sein Violinkonzert in Cis moll, dessen herrliche Kantilene Meister Marteau zu ergreifendem Ausdruck brachte, zählt zu den bedeutenderen Werken dieser Gattung. Tor Aulins Violinkonzert in C moll, das dem Spieler gleichfalls dankbare Aufgaben stellt, konnte in Ehren daneben bestehen. *W. Steenhammers* (* 1871) Orchesterfantasie „Midvinter" (Weihnacht) vermochte nicht in dem Maße zu fesseln wie die voraufgegangenen Werke. Als Motive sind zwei uralte Tanzlieder verwendet und der alte Psalm: „Gesegneter Tag", der jetzt noch in der Kirche zu Mora (Dalekarlien) allweihnachtlich angestimmt wird. Ob es ein glücklicher Griff war, die weihevolle Kirchenmelodie in den Taumel und Wirbel der wilden Tanzweisen hinein erklingen zu lassen? Ich bezweifle es. *Hugo Alfvèns* Orchester-Rhapsodie „Midsommervaka" (St. Johannisfest) ist nationale Färbung, Witz und Geist nicht abzusprechen. Kurz, die schwedische Musik der Neuzeit, vor allem Franz Berwalds, darf mit Fug und Recht Anspruch auf die Beachtung aller ernsten Dirigenten und Kunstinstitute erheben. Auch hier wurden wie in Karlsruhe, Dortmund, Altona und Berlin die nordischen Novitäten beifällig aufgenommen. Alle Achtung vor unserem städtischen Orchester, das sich dem ungewohnten, feinfühligen und temperamentvollen Leiter Tor Aulin so schnell und geschickt akkomodierte! — Im ersten Abonnementskonzerte (Prof. Lamping) wurde uns außer Mozarts G moll- und Beethovens Pastoral-Sinfonie, beide prächtig herausgebracht, des letzteren selten zu hörendes Oktett für je 2 Oboen, Klarinetten, Waldhörner und Fagotte beschert. Im zweiten Abonnementskonzerte (Kapellmeister Cahnbley) ging es, wohl in beabsichtigtem Anachronismus, von Haydn (Es dur-Sinfonie) über Bach (D dur-Suite) zu Schubert (C dur-Sinfonie). Mit der quellfrischen, lebensvollen Suite des ehemaligen „Fürstlich Köthenschen Kapellmeisters" wurde aufs neue den Hörern klar, daß auch die reine Instrumentalmusik des großen Thomaskantors, über den trotz Bachfesten, Bachvereinen, Bachvorträgen usw. in vielen Köpfen noch die wunderlichsten Vorstellungen spuken, durchaus das Zeug hat, uns modernen Menschenkindern noch viel zu sagen. — Das anspruchsvolle Programm des ersten Volkskonzerts (Cahnbley) setzte sich zusammen aus: Beethoven, 7. Sinfonie, Berlioz, „Faust"-Fragmente, Bizet, L'Arlésienne (II. Suite) und Liszt, I. Klavierkonzert in Es dur, das von „unserm" Pianisten Gerard Bunk trefflich interpretiert wurde. Leider glänzen die Kreise, denen diese Veranstaltungen in erster Linie gelten sollen, meist durch Abwesenheit. — Vielverheißend begann der Musikverein (Prof. Lamping) mit einem echt „faustischen" Programm: Dem 3. Teil der „Faust"-Szenen Robert Schumanns ließ er die „Neunte" folgen. Für die Solopartien waren in den Damen *Stronck-Kappel* und *Philippi* und den Herren Dr. *Briesemeister* und *J. von Baarz-Brockmann* hervorragende Vertreter gewonnen. Im Orchester, das einen ausgezeichneten Tag hatte, halfen die „Bückeburger" treulich mit. Der Chor exzellierte durch Wohllaut und Klangfülle. — Das Ravensberger Streichquartett, das mehrere Jahre pausiert hatte, weil ein guter Ersatz für den ausgeschiedenen 2. Geiger schwer zu finden war, trat heuer wieder auf den Plan, aber umgemodelt zum Klavierquartett. Den Herren *Barkhausen* (Violine), *Schulz* (Bratsche) und *Pradel* (Cello) hatte sich als vierter im Bunde der jugendliche Klavierkünstler *Bunk* zugesellt, der sich am ersten Abend gleichzeitig als talentierter Komponist vorstellte mit seinem G moll-Klavierquartett. Am bedeutendsten gibt sich der drei Themen verarbeitende 2. Satz: Andante espressivo, interessant durch die in „bewußten" Quintenfolgen unvermittelt nebeneinander gestellten Klavierdreiklänge, Experimente à la Claude Debussy. Das neue Ensemble spendete noch Rob. Schumanns herrliches Klavierquartett in Es dur, Op. 47, und die Herren Barkhausen und Bunk vereinigten sich zu einer gediegenen Reproduktion der bedeutenden Violinsonate Op. 24, C moll, des Schweden *Emil Sjögren*. — Mitte November feierte der Männergesangverein „Arion" (Prof. Lamping) sein 50jähriges Bestehen. Sein Name hat weit über Bielefelds Weichbild hinaus in der Kunstwelt guten Klang. Einige kurze Daten aus seiner Geschichte mögen hier folgen. Als Freiligrath aus seiner politischen Verbannung zurückkehrte, wurde der Dichter von den „Arionen" begeistert gefeiert. Der Rheinländer Emil Rittershaus, ein im Kreise der Sänger gern gesehener Gast, hat dem Vereine manche seiner lebensprühenden Poesien gewidmet. Der stimmungsvolle Festprolog hat den greisen *Albert Träger* zum Verfasser. Unter den Dirigenten finden sich Männer mit klangvollen Namen, u. a. Schulz-Weida, Machts, die Professoren Dr. Hugo Riemann und Arnold Mendelssohn. — Das Festkonzert wurde unter Lampings straffer, die Details liebevoll herausarbeitender Leitung mit dem Meistersinger-Vorspiel eröffnet. Der Chor sang u. a. Liszt, Gottes ist der Orient, Schubert, Nur wer die Sehnsucht kennt, und Allmacht, Donati, Villanella alla Napolitana, Schumann, Ritornell: „Die Rose stand im Tau", besonders mit letzterem Werke seine vorzügliche Schulung erweisend. Den Glanzpunkt des Abends bildete Brahms Kantate: „Rinaldo" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester. Das prächtige Werk figuriert nur selten auf den Programmen tüchtiger Vereine. Mit Unrecht! Ob das etwas nüchterne Geleitwort des verdienten Brahms-Biographen Dr. Heinrich Reimann abschreckend wirkte, oder die vom Komponisten an den Solisten gestellten Forderungen hoher künstlerischer Intelligenz und hervorragender Stimmmittel? Es möchte fast so scheinen. Goethe wurde zu seiner lyrischen Dichtung „Rinaldo" durch Tassos „befreites Jerusalem" angeregt. Die Brahmssche Musik wird dem lyrischen Charakter des poetischen Vorwurfs durchaus gerecht. Vor allem die Titelpartie und die Schlußchöre hat der Meister mit einem seltenen Reichtum blühenden melodischen Lebens überschüttet, der stellenweise an Franz Schubert gemahnt. Um die Herausarbeitung dramatischer Effekte war es ihm logischerweise offenbar nicht zu tun. Der Leipziger Heldentenor Jacques Urlus schuf einen prächtigen „Rinaldo". Die Leichtigkeit seiner Ansprache, wie das sieghafte, nirgends aufdringliche oder unsympathische Überstrahlen gewaltiger Chor- und Orchestermassen in „höchsten Höhen" wirkten geradezu verblüffend. Die intimeren Lieder von Jensen („Murmelndes Lüftchen") und Brahms („Wie bist du, meine Königin" —) „lagen" dem vielbejubelten Stimmgewaltigen weniger. Aber aus Rob. Schumanns „Hildalgo" wußte der begnadete Sänger ein wahres Kabinettstück stimmlichen Glanzes und chevaleresker Koketterie zu gestalten. Paul Teichfischer.

Dresden. Unsre Kgl. Hofoper hat nunmehr zwei von ihren auf Sicht ausgestellten Wechseln eingelöst. Eine schon lange geplante Neueinstudierung von *Verdis* „Amelia" war die erste der beiden Schuldentilgungen. Aber man hatte einen Mißgriff in der Besetzung der Titelrolle getan, indem man sie Frl. *Siems* übertrug, die hier als Coloratursängerin engagiert wurde und jetzt auf einmal als Hochdramatische ausgespielt wird. Der an sich sehr begabten Künstlerin, die bisher ihre besten Leistungen immer im Coloraturfach bot, fehlt die gesunde, voll ansprechende Mittellage in der Stimme, um in den großen dramatischen Szenen der Verdischen Oper die nötigen Akzente zu geben. Es fehlte also gerade an der entscheidenden Stelle in der Besetzung der Oper, und das mußte auf deren Wirksamkeit beim Publikum zurückwirken. Und dabei hatte man in Frau *v. Falken* eine geradezu ideale Vertreterin für die Titelrolle zur Verfügung! Also die Oper machte, wie man zu sagen pflegt, nichts. Hätte wenigstens der zugkräftige *Burrian* den Richard gesungen! Dem trefflichen Pedro in d'Alberts „Tiefland", Herrn *Sembach* liegt der bel canto der italienischen Oper nun einmal nicht. Er hat es verabsäumt, sich mit ihm vertraut zu machen und

trägt immer tonlich viel zu stark auf. Die besten Kräfte stellten immer noch unsre älteren bewährten Mitglieder wie Frl. *v. Chavanne* (Ulrika) und Herr *Scheidemantel* (Renée), obwohl hier natürlich auch nunmehr der Höhepunkt der Leistungsfähigkeit überschritten wurde. Schade um die schöne alte Oper. Um ihren musikalischen und musikdramatischen Wert richtig zu ermessen, muß man sie nur mit Stichproben aus der neuzeitlichen Produktion in Vergleich stellen. Wir denken dabei selbst an *Puccinis* „Madame Butterfly", die wir als Novität beschert erhielten, nachdem sie bereits ihren Lauf, man kann sagen durch die Welt nahm. Das Werk steht sicher der „Bohème" und „Toska", wohl auch der uns von vieler Seite als beste Kundgebung des Puccinischen Genius gerühmten „Manon" nahe — wir hörten hier nur die Massenetsche — ist doch aber immerhin eine Bühnenschöpfung, der man zeitgeschichtlichen Wert nicht absprechen kann. Indessen man vergleiche nur Verdis melodische Einfälle mit denen des Neu-Italieners, man stelle der aus dem Vollen und Großen gestaltenden Kraft jenes die musivische, pointillistische Art dieses gegenüber. Wie steigt da der ältere Meister empor, bei dem man darüber, daß er manchmal banal wurde, namentlich in Fachmusikerkreisen gern übersah, wenn er genial war. Und hierbei kommt dann auch in Frage, ob man Verdi-Dirigenten besitzt, wie wir hier in *Schuch* einen solchen unser eigen nennen. Von ihm Traviata, Amelia, Rigoletto dirigiert zu hören, das öffnet manchem das Verständnis dafür, wie italienische Musik anzufassen und aufzufassen ist. Schuch dirigierte natürlich auch die „Butterfly"-Première, wie er sie auf das sorgfältigste vorbereitet hatte. Das kam dem Werke und seinem Erfolg zu statten. In Ansehung der gesamten neuzeitlichen Produktion wird man sagen müssen, daß diese Puccinische Schöpfung nicht unverdient ihren Lauf über die Bühne nahm. Sie zeigt wieder einmal von neuem, daß uns die romanischen Völker in dem Instinkt für das Wirksame über sind. Bei uns möchten die Komponisten immer tiefgründig sein und werden — Ausnahmen bestätigen die Regel — langweilig. Wie klug und geschickt sind da die Italiener und Franzosen, welche die Dinge auch einmal an der Oberfläche erfassen. Im vorliegenden Falle war es eine an den Vorwurf der bekannten Operette von Sidney Jones anklingende Geisha-Geschichte, welche die beiden italienischen Librettisten Illica und Giacosa nutzbar machten, nur natürlich handelt sich es diesmal nicht um ein lustiges Büchel. Im Gegenteil der anglo-amerikanische Geschmack, auf den das Libretto zugeschnitten werden mußte, verlangte ein sentimentales Gericht. Die arme kleine Madame Butterfly nimmt die japanische Ehe, die ein flotter amerikanischer Seeoffizier mit ihr einging, ernst, und als dieser, lang erwartet, mit einer jungen Amerikanerin vermählt wieder nach Nagasaki kommt, endet sie mittels Harakiri ihr junges Leben. Da nun auch der kleine Sprößling dieses anglo-japanischen Bundes mit auf die Szene kommt und es an rührenden Momenten auch sonst nicht fehlt, stellt sich die beabsichtigte Wirkung mit tödlicher Sicherheit ein. Und die Musik? — Sie ist das Werk eines brillanten Faiseurs, der vor allem das Orchester meisterhaft handhabt und sich auf Colorit und Stimmung versteht. In der Melodik scheinen, wo es sich nicht um unmittelbare Gefühlskundgebungen handelt, japanische Motive mitbenutzt worden zu sein. An sich betrachtet, ist aber die Ausbeute an musikalischen Gedanken überhaupt nicht sonderlich groß. Nur „klingt" alles, und das bringt uns darauf, daß diese Romanen uns eben auch in der Kunst der Aufmachung über sind. Warum denn scheuen sich unsre Komponisten z. B. immer, sangbar zu schreiben. Muß denn eine Melodie oder eine melodische Phrase mit Vorliebe durchaus im Orchester versteckt werden? Das unbefangenere Herantreten an die Stoffe und das frische, naivere, ungrüblerische Sichgeben haben die Herren Italiener vor uns voraus. Daher ihre Massenerfolge. — Wie üblich noch einige bemerkenswerte Ereignisse aus unserm Konzertleben herausgreifend, so blieb hier zunächst auch *Spohrs* Gedächtnis nicht ungefeiert. Der Mozart-Verein gedachte des Meisters Todestags (22. Oktober 1859) und zugleich des Händels (14. April 1759) in seinem ersten Mitgliederkonzert. Von ersterem spielte man das Quartett-Konzert in A moll Op. 131, das namentlich im Mittelsatz und Finalsatz noch lebhafter ansprach, nicht bloß im Zusammenwirken des Solo-Streichquartetts mit dem Orchester, formalen Reiz gewann, und Frl. Anni Bremer sang drei köstliche Lieder mit obligater Klarinette. In einem der Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle brachte man die C moll-Sinfonie Nr. 3 des Kasseler Meisters zu Gehör, ein Werk, das uns gewiß nichts Neues mehr erzählt, das doch aber jedesmal zeigt, daß der, der es schuf, für seine Zeit eine entschiedene Bedeutung hatte und vor allem die sinfonische Schreibweise ex fundamento studiert hatte. Es ist immer gut, einmal daran erinnert zu werden, daß diese noch nicht überwundener Standpunkt ist. Sonst halten wir noch für bedeutungsvoll eine „Messias"-Aufführung der Robert Schumannschen Singakademie unter Prof. *Albert Fuchs* in der Neustädter Dreikönigskirche. Ob das herrliche, unvergängliche Werk in der Chrysanderschen Bearbeitung wirklich die Fassung erhielt, die man als beste preisen kann, erschien uns allerdings fraglich. Wir meinen, sie geschah zu einseitig vom philologisch-historischen Standpunkt aus und wünschten, eine Künstlerhand griffe hier ein. Mit solcher Klangaskese, mag sie noch so originalgetreu sein, schädigt man heute Händels Werk, das ein Herder einst „eine wahre christliche Epopöe in Tönen nannte". Otto Schmid.

Hamburg, Anfang Dezember. Das seit länger als einem Jahrzehnt erfolgreich wirkende, von *Rob. Bignell* ins Leben gerufene „Altonaer Streichorchester" gab seine dieswinterliche erste Aufführung unter der verdienstvollen, tatkräftigen Führung am 25. November in einem Elitekonzert, dessen solistische Mitbetätigung in den ausgezeichneten Vorträgen Prof. *Hugo Beckers* bestand. Es begann mit einer vorzüglichen Wiedergabe der Schumannschen C dur-Sinfonie, der im weiteren Verlaufe des genußreichen Abends zwei kurze Orchesterstücke von Rameau und Gluck, wie das „Meistersinger-Vorspiel" Wagners folgten. Bignell der impulsive, temperamentvolle Dirigent hat den, vornehmlich aus Kunstliebhabern gebildeten Instrumentalkörper aufs neue wieder hohen künstlerischen Zielen entgegen geführt und tatsächlich auch diesmal Bewunderungswürdiges geboten. Die Sinfonie, deren Scherzo in abgerundet virtuoser Weise vorgeführt wurde, bewies dies namentlich, denn das Orchester, das schon seit Jahren in die erste Reihe der Konzertorchester getreten, dürfte in seiner Vollkommenheit den gleichen Rang mit anderen behaupten. Beckers Wiedergabe des Cello-Konzertes von Dvorak und „Pezzo capriccioso" von Tschaikowsky rief, wie die Orchestervorträge, spontane Begeisterung hervor. Einige Wochen vorher hatte das „Bignell-Orchester" in einer Aufführung des hier gastierenden Schwedischen Konzertvereins „Stockholm" mitgewirkt und gleiche Erfolge erzielt. Solist des Abends war Prof. *Henri Marteau.* Im zweiten Abonnementskonzert, der unter Prof. *Arthur Nikisch* stehenden Berliner Philharmonie, hörten wir die Akademische Festouvertüre von Brahms, Tschaikowskys Sinfonie Op. 36 und als Novität Paul Scheinpflugs Ouvertüre Op. 15 „zu einem Lustspiel von Shakespeare". Scheinpflugs Werk hat einen genialen Zug, ohne deswegen speziell Neues in der Erfindung zu bieten. Die Ouvertüre ist interessant und wirkungsvoll instrumentiert, Nikischs hypnotisierende Kraft, seine Vertiefung in die Geisteswelt des Schöpfers bereitete der Novität, wie den anderen Orchesterwerken durchschlagenden Erfolg. Dieser wurde auch dem Ehepaare *Petschnikoff* nach dem einwandsfreien, musikalisch abgerundeten Vortrag des Doppelkonzerts H moll von Spohr zuteil. Beide Solisten, die am 11. November ein eigenes Konzert im Verein mit der Pianistin *Ella Jonas* veranstalteten, fanden für ihre gut gewählten Vorträge reichen Beifall.

Als neu in unserer öffentlichen Konzertpflege sind die Aufführungen zu bezeichnen, die der einheimische routinierte Dirigent *John Julia Scheffler* mit dem Orchester des „Verein Hamburgischer Musikfreunde" veranstaltet und deren erstes am 8. November mit der umfangreichen, hier schon früher unter Julius Laube gehörten C moll-Sinfonie (mit Orgel und Klavier) von Saint-Saëns, begann und weiter Liszts sinfonische Dichtung „Orpheus" wie Wagners „Kaisermarsch" enthielt. Schefller hat sozusagen Schneid und weiß seine Truppen ins Feuer zu führen; hier ist es weniger die Detailarbeit, als das Großzügige, das seinen Darbietungen eigen ist. Der Solist des Abends, unser gewandter *W. Ammermann* spielte in technischer Abrundung Cesar Francks „Sinfonische Variationen", ein geistvolles interessantes Tongedicht.

Das dritte philharmonische Konzert (Prof. *Panzner*) brachte,

hervorgerufen durch die Gesangsvorträge der Berliner Opernsängerin Fräulein *Frieda Hempel*, ein eigenartiges, zusammenhangsloses Programm in Werken von Brahms, Mozart, Mendelssohn, Verdi und Beethoven. Die Stimme der Künstlerin besitzt unverkennbaren Schmelz, ihre Ausbildung im Ausschmückungsgesange verdient hohe Anerkennung. Wesentlich interessanter war das 4. Konzert der Philharmonie in dem Panzner Straußs „Heldenleben" und Haydns G dur-Sinfonie mit Schwung und Lebendigkeit zu Gehör brachte; insbesondere erfuhr das Straußsche Werk eine abgerundete, früheren Darbietungen unter anderen Dirigenten künstlerisch nahekommende Ausführung. Der ausgezeichnete Cellist *Pablo Casals*, den wir schon in der vorigen Saison hier hörten, errang mit dem Konzert von Dvorak durchschlagenden Erfolg, nicht nur technisch musikalisch, sondern auch namentlich in bezug auf warme in sich abgeklärte Tongebung.

Ein hochbedeutendes, in jeder Beziehung wertvolles Orchesterkonzert fand unter *Felix Mottl* am 18. November statt. Jahre waren vergangen, seitdem der geniale Berlioz-Wagner-Dirigent nicht bei uns erschien, um so begeisterter war daher die Aufnahme, die ihm in den Elitekreisen unserer Musikwelt zuteil wurde. Mottl schafft als vornehm denkender, warm empfindender Künstler frei aus sich heraus und gibt das Kunstwerk ohne jeden äußeren Apell, nur dem innersten Wesen desselben folgend. Prachtvoll begann der Abend mit Beethovens „Egmont-Ouvertüre", der die C moll-Sinfonie in gleicher Plastik folgte. Entlehnungen aus Wagners „Parsival" und Ouvertüre zu „Der fliegende Holländer", wie der Monolog aus „Die Meistersinger" (vorgetragen von *Leopold Demuth*) bildeten den übrigen Bestand eines Beethoven-Wagner-Programms, dessen Ausführung elektrisierend wirkte. Unsere Singakademie, Prof. Dr. *Barth* brachte auch diesmal wieder am Bußtag das größte Chorwerk der neueren Zeit Brahms „Requiem" in choristisch vollendeter Darbietung. Zurück stand dagegen der Vortrag der Solisten Frau *La Porte Stolzenberg* und Herrn *A. Kiess*. — Der musikalische Teil der von Herrn Prof. *Spengel* geleiteten „Schillerfeier", bestehend aus Werken von Mendelssohn, Schillings, Schubert und Brahms fand, wie die Rezitationen *Stockhausens* reiche Teilnahme, wogegen das erste Abonnementskonzert, der unter Spengels Leitung stehenden „Cäcilia" trotz der vorzüglichen Ausführung, infolge des zu ernsten Programms nur einen succès d'estime zu verzeichnen hatte. Man gab im Cäcilien-Konzert J. S. Bachs fünfstimmige Motette „Jesu meine Freude", worauf der jugendliche Pianist *Alfred Hoehn* Bachs chromatische Fantasie und Fuge, allerdings technisch sicher aber farblos im Ton vortrug. Nun folgten 2 köstliche achtstimmige Madrigale von Heinr. Schütz, Schumanns sinfonische Klaviervariationen, ein Chorlied von Volkmann und 4 hier früher schon vernommene, einen freundlicheren Ton anschlagende Chorlieder von Spengel. Mit Ausnahme dieser letzteren war über das ernste Konzert, das am 22. November stattfand, eine Bußtagsstimmung ausgebreitet. Der Chor gipfelte in seinen Vorträgen in der fein ausgeführten Detailarbeit.

Wollte ich von den vielen anderen Konzerten, die der November brachte, reden, müßte ich fürchten, die noch so geneigten Leser zu ermüden. Hochinteressant waren der *Ellmann*-Abend, das Beethoven-Konzert von *Lamond*, der Liederabend der talentvollen, zu großen Hoffnungen berechtigten *Therese Leonard* und vor allem das erste Kammermusik-Konzert des philharmonischen *Bandler*-Quartetts. Die zuletzt genannte Aufführung, in der *Friedberg* im Brahmsschen Klavierquartett G moll in vorzüglicher Weise mitwirkte, brachte hier in dieser Saison zum zweitenmal Regers neues Streichquartett Es dur in einer Meisterschaft, die alle Kombinations- und Modulationskünste Regers in das hellste Licht stellte. Der Schlußsatz des Werkes, eine der prächtigsten Fugen, die Reger geschrieben, wurde nach dieser virtuos vollendeten Wiedergabe jedem aufs klarste verdeutlicht. In der Kombinationskunst sucht Reger seinesgleichen.

Prof. Emil Krause.

Cöthen in Anhalt. Joh. Seb. Bachs Hohe Messe in H moll erlebte hier am Totenfestsonntage ihre erste Aufführung. Man kann ruhig sagen, daß es sich damit für die alte Bachstadt und ihre weitere Umgebung um ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges handelte. Das Verdienst, das in jeder Faser bachische aber auch in jeder Hinsicht schwere — für kleinere Städte doppelt schwere Werk in würdiger Weise herausgebracht zu haben, gebührt dem allezeit kunstbegeisterten Dirigenten des Bachvereines, dem Seminarmusiklehrer *Robert Hövker*. Wenn der bekannte Musikforscher Philipp Spitta in seiner Bachbiographie einst die für Cöthen wenig schmeichelhaften Worte schrieb: „Die Zeit hat die Erinnerung an den großen Meister ausgelöscht und überwachsen, so wie das Gras jetzt den Schloßhof bedeckt, über den er so oft seine Schritte gelenkt hat. Und wie die Räume öde und leer stehen, die einst von seinen Tönen widerhallten, so ist auch sein Name unter der Bevölkerung des Ortes fast verklungen", nun, so dürfte sich ihm heute (nach 36 Jahren) ein ungleich vorteilhafteres Bild zeigen. Cöthen hat seinen Bachverein wie Bayreuth seine Wagnergemeinde, und *Robert Hövker* hat die große Kunst des Meisters schon in so mancher Aufführung zu Ehren gebracht. Einigemal schon bot er die Matthäuspassion und heuer ließ er die nach Anlage und Inhalt ebenso kolossale H moll-Messe folgen. Der Dirigent hatte alles ungemein fleißig vorbereitet und fand seitens seiner Sängerinnen und Sänger die sicherste und kräftigste Unterstützung. Insonderheit kamen die bewegten Chorsätze (das Gloria, Cum sancto spiritu, Est ressurrexit, Sanctus und Osanna) in großem Schwunge und vollem glänzenden Klange zu Gehör. Unter den Solisten bewährte sich die stimmbegabte und über Empfindung verfügende Altistin *Th. Bandel* aus Berlin am besten. Das Orchester stellte die in den Soloinstrumenten durch Künstler (u. a. die Oboisten Tamme und Gleißberg vom Leipziger Gewandhausorchester) verstärkte Cöthener Stadtkapelle. Die leidige Cembalofrage löste Herr *Hövker* in der Weise, daß er den ganzen Part einfach der Orgel überwies. Hier waltete in bekannter Meisterschaft Professor *Richard Bartmuß*, der Dessauer Hoforganist, seines Amtes. Paul Klanert-Halle a. S.

— *Josef Seiling* hat einen eigenartigen Kalender bei Georg Müller in München herausgegeben. Er führt den Titel: Illustrierter Tonkünstler-Kalender. Biographische Notizen aus allen Zweigen musikalischen Schaffens mit mehr als 700 Musikerporträts. Die wichtigsten Daten aus dem Leben und Wirken aller bedeutenden Komponisten, Dirigenten, Instrumentalkünstler, Sänger und Sängerinnen. Musikschriftsteller usw. der Gegenwart und Vergangenheit, von Ur- und Erstaufführungen von Opern, Operetten, Oratorien, größeren Orchester-Werken usw. usw.

— Musikdirektor *Trautner* in Nördlingen führte am 28. Nov. das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz (bearbeitet und ergänzt von A. Mendelssohn) auf.

— In einem Kirchenkonzert in Berlin sang Herr *Harzen-Müller* die Komposition „O Bethlehem, du kleine" von unserem am 25. Nov. verstorbenen Mitarbeiter *August Wellmer*.

— Am 16. Dezember verschied nach kurzem Krankenlager der vorzügliche in weiten Kreisen angesehene Organist am St. Petri, *Paul Meder* im 56. Lebensjahre. Die Musikwelt Hamburgs ist in großer Trauer. E. K.

Besprechungen.

Eylau, Wilhelm und **Carrie**, Der musikalische Lehrberuf. Leipzig, R. Voigtländers Verlag.

Etwas zögernd nimmt man das Buch zur Hand: die Ausstattung desselben paßt so gar nicht zu dem bescheidenen Titel. Auch ist es nicht alltäglich, daß Schriftsteller ihre Werke im Manuskript namhaften Personen vorlegen und deren Urteil dann als Empfehlung den betreffenden Werken voransetzen. So beginnt „Der musikalische Lehrberuf" mit den Schreiben von Riemann, Batka und Münzer, die sich natürlich in wohlwollendster Weise über das Werk äußern. Vertieft man sich dann aber in die Lektüre des Buches, so wird man bald von seinem Gegenstande und der Art, wie dieser behandelt worden ist, intensiv gefesselt und schließt sich

gern dem Wunsche Münzers an, daß das Werk weite Verbreitung finden möchte. Die Verfasser wollen, um mit Riemann zu reden, den Musikunterricht von allem Anfange an auf eine psychologische Basis stellen und mit vollem Bewußtsein der Verantwortlichkeit mehr und mehr in dem Schüler fortgesetzt das bestimmte Gefühl entwickeln, daß er, was er auch spielen oder singen möge, Empfindung ausspricht und ausdrückt; daß deshalb seine erste und letzte Aufgabe ist, den Stimmungsgehalt der Werke des Komponisten auf sich wirken zu lassen, ihn selbst zu erleben und — selbst erlebt — zu reproduzieren. In dem Bestreben, neben der technischen, auch die geistige Ausbildung des Schülers nicht außer acht zu lassen, dem Musikunterricht eine psycho-physiologische Grundlage zu geben, begegnen sich die Verfasser mit allen ernsthaften Pädagogen, und so ist es nur zu natürlich, daß wir in dem Werke, das die Gesamtanforderungen, die der musikalische Lehrberuf stellt, entwickeln will, manches finden, das dem gewissenhaften Pädagogen längst bekannt ist; ein Umstand, der den Wert der Arbeit aber sicher nicht verringern kann. Wenn die Verfasser im ersten Kapitel, „Notwendigkeit und Umfang rechtzeitiger pädagogischer Schulung“, sagen, sie möchten allen zukünftigen Lehrern einen Führer zur Seite stellen, der ihnen auch sagt, was sie von ihrem eigenen Lehrer verlangen dürfen, so heißt das soviel, als den Lehrer unter die Kontrolle des Schülers stellen, was aber aller Pädagogik entgegen ist, die in erster Linie vollstes Vertrauen des Schülers seinem Lehrer gegenüber fordert. Die Verfasser stellen der musikalischen Lehrtätigkeit eine dreifache Aufgabe: 1. im Hinblick auf Mittel und Ziele technischer und seelischer Ausbildung, 2. im Hinblick auf die der Eigentümlichkeit jedes Schülers in Begabung, Bildung und Charakter angepaßte Wahl der Mittel, 3. im Hinblick auf die Zukunft des Schülers, und sprechen dann, auf die erste Aufgabe näher eingehend — die zweite und dritte werden in besonderen Schriften behandelt werden —, in ausführlichster Weise über die Technik als Selbstzweck und über angewandte Technik. So gelangen sie allmählich zur Unterscheidung von Kunsthandwerk und Kunst, und damit beginnt der zweite Teil des Buches: „Einführung in das Wesen musikalischer Kunst“, dessen Studium nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. „Die Tiefe des Ausdruckes der musikalischen Leistung eines jeden ist proportional der Tiefe des Eindruckes, den das Leben auf ihn zu machen vermag“, heißt es auf Seite 101, und dann legen die Verfasser die reichen Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Leben dar. Wir müssen jedem Tonstück, um es zu begreifen, eine bestimmte Vorstellung zugrunde legen, wobei es sich zunächst um Konkretes handeln wird, an dessen Stelle aber dann bei seelisch vertiefter Musik von allem Konkreten losgelöste Stimmungen treten. Diese Ausführungen sind überaus anregend, wobei es nichts verschlägt, daß die Grenze zwischen der „nur sinnlich Wahrnehmbares vertonenden Musik“ und der „seelisch vertieften Musik“ nicht schärfer gezogen ist. „Wir sehen, daß wir, um die Großen unserer Kunst ganz zu erfassen, großzügige und großherzige Menschen werden müssen“, und dazu wollen die Verfasser durch das vorliegende Buch auch an ihrem Teile beitragen. Max Puttmann.

Nagler, Franciscus, Op. 40: Schlichte Kirchenmusik. Meißen, Verlag der sächsischen Schulbuchhandlung von Albert Buchheim.

Franciscus Nagler ist ein Komponist von guter Erfindungsgabe, vornehmem Geschmack und reichem satztechnischen Können, so daß man den Kindern seiner Muse stets gern begegnet. Heute läßt er solche im schlichtesten Gewande seine Aufwartung machen; sie sollen uns deshalb aber nicht weniger willkommen sein. Nummer 1 und 2 des Opus sind dem Weihnachtsfest gewidmet. Nummer 1 ist eine kleine Kantate für Kinderchor, gemischten Chor, Solo und Orgel oder kleines Orchester, aus der nur das innige, leicht ausführbare Sopransolo und der Schluß, der an den Schluß von „Stille Nacht, heilige Nacht“ anklingt, hervorgehoben seien; ihr schließt sich ein Weihnachtslied, „Fürchtet euch nicht, der Herr ist geboren“, für zweistimmigen (auch vierstimmigen) Chor und Orgel an. — Die beiden folgenden Nummern sollen dazu dienen, die Osterstimmung zu vertiefen. Bei Nummer 3 handelt es sich wieder um eine kleine Kantate, und zwar für Solo, gemischten Chor und Orgel oder kleines Orchester. Ganz wundervoll ist der erste Chor „Ostersonne, Osterlicht“, aufgebaut, ihm folgt zunächst ein Duett und dann ein Jubel-Schlußgesang. Nummer 4 endlich ist ein Osterlied, „Ein Jubelton dringt durch die Welt“, für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Orgelbegleitung, das sich den vorhergehenden Nummern würdig anreiht. Möge die „Schlichte Kirchenmusik“ Naglers die weite Verbreitung finden, die sie verdient.

Neuhaus, A., „Weihnachten“, — Leichte Fantasie über beliebte Weihnachtslieder für Pinaoforte, Violine und Violoncello. Leipzig und Zürich, Verlag von Hug & Co.

In ungezwungener, wirksamer Weise werden die bekannten Melodien „O du fröhliche“, „Stille Nacht“ und andere für die drei Instrumente verbunden. Die Spielart ist sehr leicht und für Kinder berechnet. Das Trio dürfte in der Weihnachtszeit aufs „Familienrepertoire“ gesetzt werden und viele erfolgreiche Aufführungen erleben.

Fitzenhagen, Wilhelm, Aria von *Antonio Lotti* für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel ad libitum. Leipzig, Verlag von D. Rahter.

Fitzenhagen hat die bekannte Arie für den Konzertgebrauch zurechtgemacht und genau mit Stricharten und Fingersätzen versehen. Das Arrangement ist nicht ganz leicht, aber bequem spielbar und außerordentlich dankbar. Hugo Schlemüller.

Storck, Dr. **Karl**, Geschichte der Musik, mit Buchschmuck von *Franz Stassen* und einem Bilde Beethovens. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. 4.—7. Tausend. In 12 Lieferungen à 1 M. In Original-Halbfranzband 15 M. 8.—12. (Schluß)-Lieferung. Stuttgart, Muth'sche Verlagsbuchhandlung, 1909.

Die wichtigeren Abschnitte aus diesem letzten Teil des Buches seien hier kurz herausgehoben:

Fortsetzung des VII. Buches: Joh. Seb. Bach (Schluß). Gluck. VIII. Ins Sonnenland der Schönheit: Lied, Singspiel, Melodrama — Vorläufer Schuberts im Liede — Haydn — Mozart. IX. Beethoven. X. Romantik und Klassizismus: Schubert und das Lied — Die Oper — Der Chorgesang (Musikfeste, Männerchöre) — Die Instrumentalmusik (Chopin, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy) — Tanz und Operette — Romantik in Frankreich und Italien (Berlioz, Verdi). XI. Musik und Dichtung als Einheit: Richard Wagner — Franz Liszt — Bruckner — Brahms. XII. Die Moderne: Was heißt musikalische Moderne? — Richard Strauß — Neue Oper und Iustrumentalmusik — Hugo Wolf und das moderne Lied — Tschechische, russische, finnische, skandinavische Musik. — Namen- und Sachregister.

Neben Beethoven und Richard Wagner hat in diesem Abschnitt vor allem Richard Strauß eine weitgehende Behandlung gefunden. Wir können das Buch nur wiederholt dringend empfehlen.

Stoeving, Paul, Allerlei Geigergeschichten. Novellen und Skizzen. Buchausstattung von Professor *Curt Stoeving*. Umfang 15 Bg. Preis broch. 3,50 M, fein geb. 4,50 M.

Der Verfasser scheint die Violine zu lieben als ob sie menschlich fühlen könnte. Das ging schon aus seinem Werke: „Von der Violine“ hervor und noch mehr aus den vorliegenden Erzählungen. Mag der poetische Wert desselben nicht hoch anzuschlagen sein, der Violinist, der sein Instrument liebt, wird sie mit Genuß lesen; an einzelnen Erzählungen werden auch andere Leute Gefallen finden. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang. 1909/10.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

Nr. 5. Ausgegeben am 1. Februar 1910.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Kühne Noten.

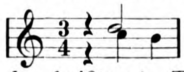
Von **Franz Dubitzky**, Berlin.

Mehrere Meister: Wer nennt das Gesang?
'S wird einem bang'!
Eitel Ohrgeschinder!
Gar nichts dahinter!
(Meistersinger.)

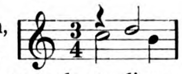
Walther: Wie fang ich nach der Regel an?
Sachs: Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann.
(Ebenda.)

I.

Dissonanzen bereiteten zu allen Zeiten den Musikfreunden und besonders den gelehrten Herren Pein. Wenn ein verwegener Tonsetzer dem Auditorium eine häßliche, Ohren marternde Sekunde, Septime oder None „versetzte“, so erwartete man wenigstens, daß dieser Hieb gehörig vorbereitet sei, damit nicht zu plötzlich Schrecken und Unruhe heraufbeschworen werde. Frei eintretende Dissonanzen waren gehaßt, verboten. Zu notieren:



— das war sündlich, es mußte lauten:



das heißt: ein Ton (hier c) durfte erst dann dissonierend (c — d) wirken, nachdem er als Konsonanz vernommen worden. Schulgerechten Tonfolgen wie

(Corelli.)



begegnet man in den älteren Werken immer und immer wieder. Dem jungen Beethoven, dem „Schüler“, gefielen derartige Fesseln wenig; in seinem Studienheft finden wir die Notiz: „Per parenthesin: ich glaube kein Majestätsverbrechen zu begehen, und vermeine, daß mich dereinst in den elisäischen Feldern die hochmögenden Herren mit den Allongeperrücken deßhalb nicht schief über die Achsel ansehen werden, weil ich mich ermächtigte, hie und da in ein Dissonans hinein, oder davon wegzuspringen, oder gar frey anzuschlagen. Der gute Gesang war mein Führer; ich bemühte mich, so fließend als möglich zu schreiben, und getraue mir's vor dem Richterstuhle der gesunden Vernunft, und des reinen Geschmacks zu verantworten.“

Um die sorgsame Vorbereitung von Dissonanzen kümmern sich die Komponisten unserer Zeit wenig. Wie würden unsere Urväter über eine kühne Sekundenfolge wie die nachstehende gezetert haben!

Wagner (Meistersinger).





Einige andere kühne Sekunden aus der Feder des Bayreuther Meisters dürften bei manchem strenggläubigen Magister ebenfalls bedenkliches Kopfschütteln hervorgerufen haben.

(Siegfried.)



(Lohengrin.)

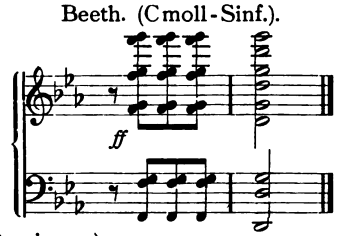


Daß die Sekunde eine charakteristische, auffallende Sprache redet, bezeugen zahlreiche „berühmte" Sekunden-Stellen; hier einige Beispiele:

(Freischütz.) (Oberon-Ouvert.)



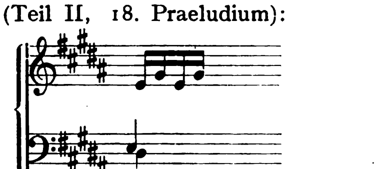
Beeth. (Cmoll-Sinf.).



(Meistersinger.)



Der kleinen Sekunde gebührt unter den Dissonanzen die erste Stelle. Vor ihrer Schärfe schreckten unsere alten Meister aber keineswegs zurück. Recht „kühn" klingt z. B. die folgende Stelle aus dem Wohltemperierten Klavier (Teil II, 18. Praeludium):



Beethovens Lied „Vom Tode" beginnt:

Langsam.



Im Largo der Klaviersonate Op. 10 Nr. 3 desselben Meisters finden wir



Berühmte schneidende Sekunden enthält Schuberts „Erlkönig"; bei den Worten „Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht?" erscheint der Akkord (es: Singstimme, die übrig. Töne: Klavier.)

 — später vernehmen wir 

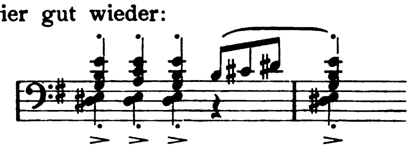
Auffallend wirkt auch das Heimchen-Motiv in Goldmarks Oper „Das Heimchen am Herd":



In Rich. Strauß' Op. 28 („Till Eulenspiegels lustige Streiche") erblicken wir an der vom Komponisten mit „In einem Mauseloch versteckt!" erklärten Stelle die Sekunden



Den Trommelklang geben die kleinen Sekunden in einem „Soldatenmarsch" von G. Lazarus auf dem Klavier gut wieder:

 usw.

Auf eine nichts von Schulweisheit wissende Sekunden-Folge stoßen wir in Bachs Matthäuspassion:



Dieselbe Freiheit zeigt das Wiegenlied in Strauß' „Symphonia domestica":



Ein drittes und sehr bekanntes Beispiel:

Schumann (Einsame Blumen). 

Auch die Stelle aus Beethovens Klaviersonate Op. 90 klingt nicht ganz einwandfrei:

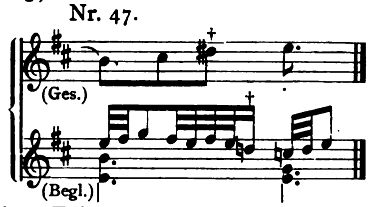


An harmonischen Kühnheiten ist in der Matthäuspassion kein Mangel. Einige interessante Takte, in denen der Stammton in Gesellschaft seiner Erhöhung auftritt, mögen hier vermerkt sein.

Nr. 33. Nr. 36.



Nr. 47.

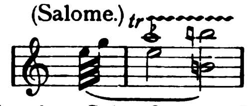


Zwei kühne Takte aus Mozarts G moll-Sinfonie:

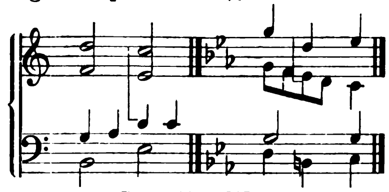


Von Bach oder Mozart bis zu Richard Strauß ist ein weiter Schritt, dennoch läßt das nachstehende Notenbild, das gleichzeitige Auftreten von h und b, die Verwandtschaft mit den vorhergehenden Zitaten nicht vermissen.

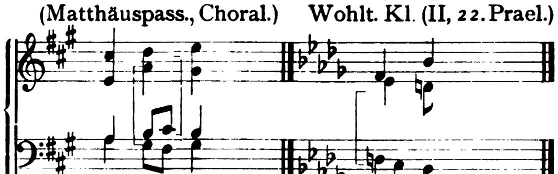
(Salome.)



Daß es in den Schöpfungen Bachs auch an „kühnen", ängstliche Gemüter arg verstimmenden großen Septimen und kleinen Nonen nicht fehlt, sollen einige Beispiele bezeugen.



(Matthäuspass., Choral.) Wohlt. Kl. (II, 22. Prael.)



R. Strauß ist natürlich noch mutiger. „Es wird Schreckliches geschehn" — sagt Herodes in der „Salome" (Klavierausz. S. 200) und „Schreckliches" melden die Nonen an jener Stelle:



„Deine Stimme peinigt mich" ruft derselbe unkönigliche König aus und das Orchester „kreischt"



Einen freundlicheren Nonensang bringt Enrico Bossi in seinen „Satire musicali", einem Werke, woselbst allerlei geheiligte Gesetze lustig über den Haufen geworfen werden. Der Nummer 2 der Klavierkomposition ist die Erklärung vorausgeschickt: „Mit dieser Improvisation, bei der zwei melodische Stimmen in Nonen zusammenklingend fortschreiten, wollte der Autor vorstellen, wie zwei Seelen, die sich zwar nicht völlig gleichen, dennoch imstande sind nebeneinander zu bestehen und sich zu vertragen vermittelst gegenseitigen Verstehens, was man musikalisch als ‚harmonischen Kompromiß' bezeichnen könnte." Das Stück beginnt



Kehren wir zu den Sekunden zurück. Wir betrachteten bisher Zweiklänge, zwei mehr oder weniger einander feindlich gesinnte, durch eine Ganz- oder Halbstufe getrennte Töne. Es ereignet sich aber nicht allzu selten, daß wir drei unwillig (— ein Ton sucht den andern zu verdrängen, Ruhe ist den Sekunden fremd) nebeneinander gelagerte Noten erblicken. Auch diese „Kühnheit" erleben wir des öfteren in den Schöpfungen des großen Thomaskantors. Wenig Einwendungen wird ein solcher „Dreiklang" hervorrufen, wenn eine höhere Lage und nur Ganztöne gewählt sind (cf. das nachstehende Gounod-Beispiel); bedenklicher wird die Sache, wenn sich ein Halbton in die tieferen Oktaven drängt und allzulange Rast macht.

Wohlt. Kl. II (18. Fuge). Ib. (19. Prael.). Beeth. (Adagio a. d. Klaviers. Op. 27 Nr. 1.).



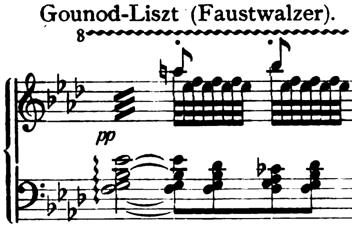
Ib. (C moll-Sinf.). Ib. (Klavierquartett II). Chopin (Nocturne Op. 27 Nr. 1.).



Ib. (Polonaise-Fantasie). Brahms (Intermezzo Op. 118 Nr. 6).



Gounod-Liszt (Faustwalzer).



Liszt (Etude).



Nicodé (Traum u. Erwachen, Op. 22). Otto Dorn (Verstohlenes Tänzchen).



Unsere modernsten Komponisten sind natürlich noch verwegener, wie der verehrte Leser aus den unten folgenden hübschen Harmonien (rectius: Disharmonien) ersehen wird, die man unter Außerachtlassung der Vorschrift des Tonsetzers auf dem Klavier stets möglichst ppppp spielen möge, wenn man nicht den grimmigsten, unversöhnlichen Zorn eines mit empfindsamen Ohren ausgerüsteten Hausgenossen heraufbeschwören will. Übrigens haben selbst die furchtbarsten Dissonanzen ihre Berechtigung, sobald ihr Auftreten durch den Stoff, durch das Wort, durch die Handlung in einer Oper usw. verursacht ist; unheimliche Situationen, Weibergekreisch und ähnliche „vergnüglose" Dinge kann man natürlich nicht durch hellstrahlende Dur-Dreiklänge schildern. Indessen — zu allen Zeiten werden frohe Durklänge den ersten und umfangreichsten Platz in einer Sinfonie oder Oper beanspruchen; je herber, düsterer und unfroher, je häßlicher und schneidender ein Klang sich darbietet, desto seltener darf man von ihm Gebrauch machen. Doch nun die versprochenen kühnen Sekunden aus modernster Feder:

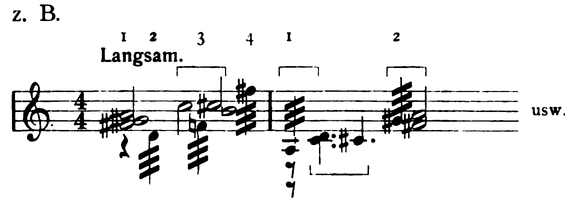
R. Strauß (Symphonia domestica). Salome (Klavierausz. S. 27).



Ib. (S. 41.) Paul Scheinpflug (Wetterboten, Op. 6 Nr. 1).



Für die Verbindung von mehreren kleinen Sekunden (z. B. ) scheinen sich die Komponisten einstweilen noch nicht sehr erwärmen zu können; in den bisher angeführten Beispielen finden wir stets nur (höchstens) eine kleine Sekunde, während der dritte Ton durch eine ganze Stufe vom Nachbar getrennt ist. Doch sei bemerkt, daß immerhin bereits der eine und der andere Komponist dem engen Zusammenschluß von mehreren kleinen Sekunden Anerkennung gezollt hat; im „Don Quixote" von Rich. Strauß, in der den „siegreichen Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron", das in Wahrheit aus Hammeln und Schafen besteht, malenden zweiten Variation begrüßen uns („mäh!") eng gelagerte kleine Sekunden, z. B.



Recht „kühn" klingt der oben vermerkte Akkord aus der Symphonia domestica (c-es-fis-g-a-c¹ usw.), je nun — schon bei dem uralten Couperin (1668 bis 1773) finden wir eine nicht unähnliche Bildung, in seiner Sarabande „La Majestueuse" türmen sich einmal, allerdings mit Hilfe von schnell zerrinnenden Durchgangsnoten, die Noten es d fis g a übereinander.

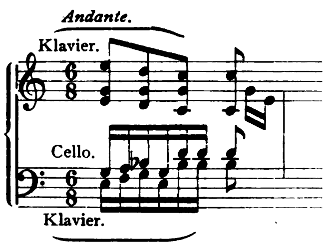
Wir haben uns mit zwei und drei dicht nebeneinander liegenden gleichzeitig erklingenden Tönen beschäftigt. In unseren Notenbeispielen tauchte

aber hier und da bereits ein Akkord mit vier unmittelbar nebeneinander ruhenden Noten auf (cf. Nicodé: g ais h cis, R. Strauß: es fis g d); die eine dieser Sekunden steht jedoch nur auf dem Papier, sie wird dem Auge, dem Verstande offenbar, das Ohr hingegen faßt es-fis, g-ais oder in nachstehendem Takte

Beeth. (Quartett Op. 59 Nr. 1).

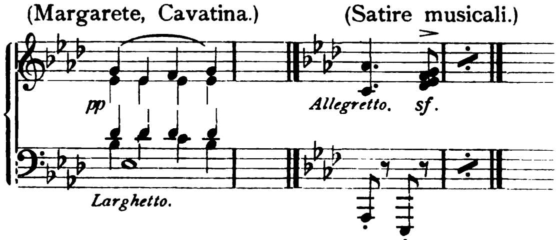


as-h stets als kleine Terz auf. Wir begegnen auch dem Ohre vernehmbaren viertönigen Sekundengebilden, z. B. in Beethovens B dur-Quartett Op. 130: Zusammenklang es f g a, in desselben Meisters Violoncellosonate Op. 102 Nr. 1: b c d e.



Weitere Belege bieten Enrico Bossi und Gounod:

(Margarete, Cavatina.) (Satire musicali.)



Und noch kühnere Sekunden-Harmonien wurden erdacht. Hans Schmitt sagt in seiner höchst interessanten Abhandlung „Das Pedal des Klaviers“:[1]) „Nur um ein Bild von dem zu geben, was man als Äußerstes zum Verwundern gut zu ertragen vermag, habe ich mir einige kuriose Takte ausgesonnen, die am Papiere angesehen haarsträubende Klänge vermuten lassen, welche aber dennoch eine merkwürdig erträgliche, ja beinahe glänzende Wirkung machen, wenn sie auf einem großen Flügel mit der größtmöglichsten Stärke einer kräftigen Männerhand genau so gespielt werden, wie sie geschrieben sind. Sie können sehen, daß das Ohr unerwartet gut (am besten im dritten Takte) den gleichzeitigen Anschlag von fünf nebeneinander liegenden Tönen verträgt, vorausgesetzt, daß der Baß mit aller Kraft gespielt wird.“ H. Schmitts kühner Sang lautet:



Im dritten Takte des letzten Notenbeispiels erklingen einmal sämtliche Töne der G dur-Skala zu gleicher Zeit; in der rechten Hand: d e fis g a, in der linken Hand (7. Achtel) c (d fis) h. Mit Nonenakkorden, mit Fünfklängen war man vor Wagners Erscheinen im allgemeinen recht sparsam; vor Sechsklängen hütete man sich selbstredend noch weit mehr und Siebenklänge sind selbst in unserem wagehalsigen Zeitalter eine große Seltenheit — der Siebenklang in der „Neunten“



ist dem Autor von vielen unserer Mitmenschen noch unverziehen. („Jeder Dilettant kann einen ähnlichen Wirrwarr hervorbringen, wie Wagner in seinen Meistersingern mehrfach getan“, behauptete der weise Wüerst — wie mag er wohl über den eben vermerkten „Wirrwarr“ aus der Feder Beethovens gepoltert haben!) Auch der klassische Meister unseres Zeitalters, Johannes Brahms, fürchtete sich nicht vor Siebenklängen, doch bediente er sich ihrer mit weniger Schroffheit, z. B.

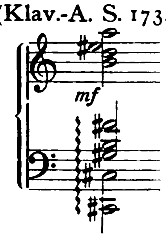
Intermezzo Op. 119 Nr. 1



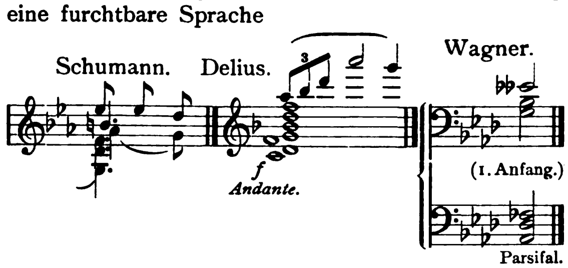
Mutiger, nicht im verstohlenen, heimlichen Pianissimo, meldet sich in Strauß „Salome“ der Siebenklang

[1]) Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

(Klav.-A. S. 173.)



Während ein in Schumanns Lied „Ich kanns nicht fassen, nicht glauben“ erscheinender Sechsklang nichts Gewaltsames an sich hat und der ebenfalls sechs Töne benötigende Akkord in einem Sange („Seidenschuhe“) von F. Delius nur auf dem Papier so gruselig „klingt“, redet ein Parsifal-Sechsklang eine furchtbare Sprache

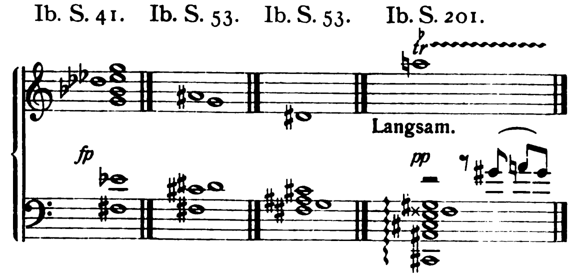


Eine bunte Reihe verschiedenster, seltsamer Zusammenklänge aus alten und neuen Werken stelle ich in den nächsten Notenzeilen dem gegen Dissonanzen nunmehr (d. h. nach Kenntnisnahme all der bisher angeführten Kakophonien) hoffentlich ein wenig gefeiten, auf böse Dinge vorbereiteten Leser vor. (Guten Appetit!)

Bach (Matthäus-pass.). Mozart (Don Juan, Nr. 13). R. Strauß (Salome, Kl.-Ausz. S. 29).



Ib. S. 41. Ib. S. 53. Ib. S. 53. Ib. S. 201.



P. Scheinpflug (Frühling, Op. 8).



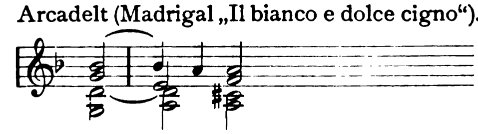
„Manches, was mir anfangs sehr zuwider war, bin ich durch das öftere Hören schon gewohnt geworden“, erklärte Spohr bezüglich des „Tannhäuser“. Der Sirenen-Akkord in dieser Oper  dürfte dem Komponisten der „Jessonda“ abscheulich geklungen haben, heute stört die Dissonanz unsere gute Laune und unsere feinfühligen Ohren nicht im geringsten. In dem Schreiben Spohrs heißt es weiter: „Die Chöre der Pilger werden so rein intoniert, daß ich mich zum ersten Male mit den unnatürlichen Modulationen derselben einigermaßen versöhnte. Es ist merkwürdig, woran sich das menschliche Ohr nach und nach gewöhnt!“ Über die „unnatürliche“ Akkordfolge

R. Strauß (Salome).

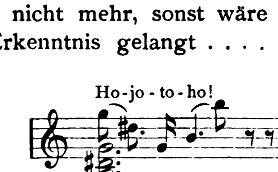


würde sich Meister Spohr auch wohl kaum gefreut haben. Das Ohr hat sich schon lange an die Kühnheiten, an die Dissonanzen in dem seinerzeit über die Maßen angefeindeten „Tristan“ gewöhnt („— aber das Vorspiel und der Schlußsatz aus Tristan und Isolde erschien meinem Ohr als nichts denn ein wüstes Chaos von Tönen, es war, als sei eine Bombe in ein großes musikalisches Werk gefahren, habe alle Noten über- und untereinander geworfen, und nun spiele das Orchester die Unordnung gewissenhaft ab“ — so stands 1873 in der Berliner „Tribüne“) — warte nur! balde haben wir uns auch an mißliche Akkorde, an „chaotische“ Gebilde aus dem ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts gewöhnt. Der alte gute Kirnberger (1721—1783) behauptete bezüglich des übermäßigen Dreiklangs: „Der Akkord ist völlig unbrauchbar!“ trotzdem sich der „unbrauchbare“ Akkord schon gegen 1545 in die Welt gewagt hatte:

Arcadelt (Madrigal „Il bianco e dolce cigno“).

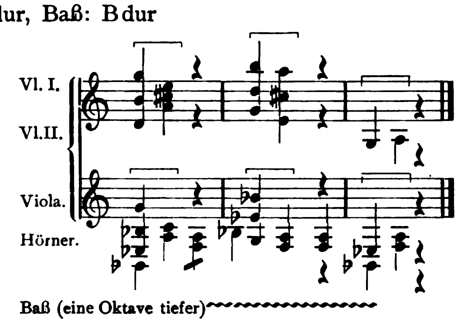


(Leider erlebte Kirnberger die Aufführung der „Walküre“ nicht mehr, sonst wäre er vielleicht zu besserer Erkenntnis gelangt .... vielleicht auch nicht.)



Ein „Chaos“ erschreckt uns in einem Werke Mozarts; am Schluß des Stückes hat ein jeder der

Musizierenden seine eigene Tonart, Hörner: F dur, erste Violine: G dur, zweite Violine: A dur, Viola: Es dur, Baß: B dur



(ein recht „wohl"klingender Schluß-Akkord!) Es handelt sich hier natürlich um einen Scherz, wie schon der Titel der betreffenden Komposition) („Musikalischer Spaß") verrät. An weiteren „Kühnheiten" (oder richtiger: Scherzen) fehlt es daselbst nicht, bei einer Solostelle blasen z. B. die Hörner lauter falsche Noten:



Unbekannte Schriften von Carl Maria von Weber.

Mitgeteilt von Dr. **Carl Mennicke.**

II.

Das zweite Stück der Weber-Dokumente, die hier abgedruckt werden, ist das denkwürdige Gespräch, das *Joh. Chr. Lobe* mit Weber über den „Freischütz" führte. Weber reiste im Jahre 1825 auf Drängen des Arztes nach Ems und kam in den ersten Tagen des Juli nach Weimar. Er traf dort Goethes Sohn und dieser veranlafste ihn, dem Staatsminister Goethe einen Besuch zu machen. Weber aber erfuhr eine grofse Enttäuschung: denn Goethe behandelte ihn stolz und abweisend; es ist bekannt, dafs Goethes musikalischer Berater, Zelter in Berlin, den „Freischütz" vollkommen verworfen hat; der alte Herr, der unbestreitbare Verdienste hat, im ganzen aber überschätzt wird, hätte zum Wohle seines Nachruhms nach der Berliner Aufführung des Meisterwerkes an Goethe nicht schreiben sollen: „Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse wenig gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weifs, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und dafs der Componist kein Spinozist ist, magst du daraus abnehmen, dafs er ein so kolossales Nichts aus eben benannten Nihilo erschaffen hat usw." Auch über die „Euryanthe" urteilte Zelter nicht verständiger; nach der ersten Berliner Aufführung (Dezember 1825) gab man Weber zu Ehren ein Festmahl, dem Zelter sogar präsidierte, aber zwei Jahre später schickt er nach Weimar ein sehr abfälliges Urteil über jenes grofze Werk. Goethe sah in Zelter eine mafsgebliche Autorität und der Ruhm Webers erschien ihm lediglich als ein „Schwammgewächs ohne Kernholz"; deshalb hat er sich leider veranlafst gesehen, den berühmten Meister, der sein Haus betrat, mit unverhohlener Geringschätzung zu behandeln. Weber kam, verletzt von der kalten Aufnahme, die er gefunden, in den „Erbprinzen" zurück und mufste schliefslich, da er sich noch eine Erkältung zugezogen hatte, zwei Tage daselbst verweilen. Da mag er wohl grofse Freude darüber empfunden haben, dafs ihn ein junger Musiker aufsuchte und seiner Bewunderung für ihn überzeugenden Ausdruck gab. Was *Johann Christian Lobe*, damals 28 Jahre alt, mit Weber sprach, hat er 1855 drucken lassen; später ist dieses literarische Dokument in *Lobes* Sammlung „Consonanzen und Dissonanzen" (Leipzig 1869) erschienen, die für den nachstehenden Abdruck als Quelle dienen. Läfst sich auch jetzt nicht mehr entscheiden, was in Lobes Darstellung als Dichtung, was als Wahrheit zu bezeichnen ist, so bleibt doch dieser Bericht als Ganzes ein inhaltreiches Stück, das die Weber-Forschung noch nicht verwertet hat. Lobe berichtet:

Ich gestand ihm, dafs ich daran sei, eine Oderncomposition zu versuchen und wenn er, der grofse Meister, setzte ich hinzu, mir über Einiges Rath und Aufschlufs geben wollte, würde ich mich glücklich schätzen.

„So weit ich es im Stande bin, stehe ich gern zu Diensten," antwortete er freundlich.

„Im ‚Freischütz', begann ich, bewundere ich zunächst das Totale des Styls, des Tones oder wie ich es nennen soll. Es kommt mir vor, als gehöre jede Melodie, jeder Klang in dieser Oper eben nur in den ‚Freischütz' und als könnten sie unmöglich in einem andern Werke erscheinen. Ich höre in diesen Tönen nicht blofs den Ausdruck bestimmter Gefühle, sondern den Ausdruck von Gefühlen der und der bestimmten Person, ja ich höre sogar die Zeit mit, in welcher die Oper spielt und den Ort, an dem die Handlung vorgeht. Ich empfinde bei Ihrer Musik zum ‚Freischütz' dasselbe, wie bei dem Lesen des ‚Götz von Berlichingen', des ‚Tasso' usw. Wie man keine Stelle aus dem ‚Götz' in den ‚Tasso' oder aus diesem in jenen versetzt denken kann, ohne ganz heterogene Elemente mit einander zu vermengen, so könnte, meiner Meinung nach, aus dem ‚Freischütz' nichts in eine andere Oper versetzt werden und umgekehrt."

„Wohl dem ‚Freischütz', wenn dem so ist," erwiderte Weber, „aber eine solche Empfindung werden Sie bei meiner Oper nicht das erste Mal gehabt haben. Sie werden sich auch kein Stück aus dem ‚Don Juan' in die ‚Zauberflöte' versetzt denken können, oder aus dieser in jenen. Das Gröfzte und Bewundernswürdigste in dieser Art hat meiner Ansicht nach *Méhul* in ‚Joseph in Aegypten' geleistet, denn in dieser Oper zeigt sich wahrhaft patriarchalisches Leben und orientalische Farbengebung. Ist es mir auch im ‚Freischütz' gelungen einen durchgehenden Charakter festzuhalten, so verdanke ich es allerdings dem aufmerksamen Studium der grofsen Meister, die wir haben."

„Sie setzen mich in Erstaunen, Herr Kapellmeister“, sagte ich wirklich höchlich verwundert. „Ich bin bisher wohl mit den allermeisten des Glaubens gewesen, Ihr mächtiger Genius habe es Ihnen eingegeben, gerade so, wie es geschieht, den Hörer unwiderstehlich in eine bestimmte Zeit, in das romantische Jägerleben und das geheimnisvolle Walten dämonischer Mächte hineinzuversetzen. Und Sie hätten trotz Ihrer Originalität auf Vorbilder geblickt?“

„Ich will und werde den Genius nicht verleugnen,“ erwiderte Weber; „aber niemals habe ich mich auf ihn allein verlassen. Thun Sie das auch nicht, aber verstehen Sie mich auch recht, wenn ich von Vorbildern spreche. Wenn wir an Schöpfungen unserer Vorgänger irgend eine scharf ausgeprägte Eigenschaft erkennen, die nothwendig da sein mufs, wenn die Arbeit ein Kunstwerk sein soll, so müssen wir dieselbe studieren, sie nachzubilden und unserm Werke in gleichem Mafse mitzutheilen versuchen.“

„So wäre es auch zu erlernen, einem so grofsen Werke, wie es eine Oper ist, einen Totalton zu geben?“ fragte ich.

„Gewifs“, antwortete Weber sogleich mit Bestimmtheit und hob den Kopf etwas aus dem Kissen empor; „wenn das nöthige Talent da ist, versteht sich.“

Ich sah ihn mit der gespanntesten Erwartung an, um ihm die goldenen Worte gleichsam von den Lippen zu nehmen. Mein Eifer entging ihm auch nicht; er lächelte und fuhr fort:

„Erwarten Sie von mir jetzt keine erschöpfende Auseinandersetzung; gerne aber theile ich Ihnen mit, was ich darüber gedacht habe. Statt Totale oder Totalton wollen wir Charakter sagen oder noch besser charakteristischer Hauptton, wie sich auch die Maler ausdrücken und womit ich die Instrumentationsfarbe des Ganzen meine. Eine und dieselbe Landschaft hat einen ganz verschiedenen Charakter im Frühling, im Sommer, im Herbst, im Winter; sie hat einen andern am Morgen, am vollen Mittag, am Abend, in der Nacht. Der Maler erkennt das, was der Landschaft zu den verschiedenen Zeiten das Eigenthümliche, den Charakter, ertheilt und er versteht es, durch entsprechende Farbenmischung jenen charakteristischen Hauptton in sein Bild der Landschaft überzutragen, so dafs dem Beschauer die Wahrheit der Darstellung sofort kenntlich entgegentritt.“

„So hätte der Componist mit Klängen wie der Maler mit Farben den Hauptcharakter seines Werkes hervorzubringen“, fiel ich in freudiger Ungeduld ein, denn ich begann zu ahnen, was der Meister sagen wollte.

„Allerdings“, bestätigte Weber. „Sie wissen ja, dafs man eine und dieselbe Melodie auf unendlich verschiedene Weise instrumentiren und accompagniren und ihr dadurch einen unendlich verschiedenen Ausdruck oder Charakter geben kann. Sie wissen, dafs es möglich ist, dieselbe Melodie je nach der Instrumentation zu einer weichen oder harten, sanften oder stürmischen, hellen oder düstern zu machen und Sie werden nun auch nicht mehr im Zweifel über das Hauptmittel sein, durch welches einem einzelnen Musikstücke oder einer ganzen grofsen Oper ein gewisser Hauptcharakter zu geben ist.“

„Wenn der Hauptcharakter einer Oper z. B. rauhe Kraft sein sollte,“ bemerkte ich, „so müfste jedes Tonstück, jede Melodie darin rauh, kräftig instrumentirt sein?“

„In dieser Weise“, entgegnete Weber, „bei so strengem Festhalten des Grundsatzes, würde der Hauptcharakter einer solchen Oper wahrscheinlich zur Monotonie werden. Etwas Wahres aber liegt in ihrer Bemerkung. Übersehen Sie nicht, dafs ein Charakter nicht aus einem einzigen Zuge, sondern aus einer Verbindung mehrerer Züge besteht, die sogar voneinander sehr verschieden sein können und von denen bald der eine bald der andere hervor- oder zurücktritt. Die Züge, welche am häufigsten vortreten, welche demnach die vorherrschenden sind, geben den Begriff des Charakters. Sollte also, um bei Ihrem Beispiele zu bleiben, das Totale einer Oper rauhe Kraft sein, so würde dasselbe hervorgebracht werden, wenn die Mehrzahl der Gedanken darin jenen Charakter an sich trüge, wenn er, mit anderen Worten, vorherrschte. In einer solchen Oper kämen jedenfalls auch Einzelheiten vor, die das Gegentheil von rauher Kraft sind. Der wilde Held würde z. B. lieben und der Geliebten gegenüber, trotz seiner Wildheit, sanft sein. Ein solcher Mann ist aber gewifs auch in zärtlichen Augenblicken ein Anderer als der, welcher einen sanften Charakter an sich besitzt; selbst in seine Sanftmuth und Zärtlichkeit wird sich etwas von seinem Charakter übertragen, er wird z. B. ‚ich liebe Dich‘ ganz anders singen als ein schmachtender weicher Jüngling. Lassen Sie also etwas, bald mehr bald weniger, von der Klangfarbe mit welcher Sie Ihren Helden charakterisiren, in allen Situationen erscheinen, in denen er auftritt, so werden Sie in Ihrer Musik dem Hauptcharakter treu bleiben.“

Ich hätte die Hand Webers erfassen und küssen mögen. Was ich bis dahin an den Meisterwerken, auch am „Freischütz“, bewundert hatte, ohne dafs ich mir klar und vollständig Rechenschaft zu geben vermochte, war mir plötzlich deutlich geworden. Ich wünschte nur noch, dafs der Meister sich über sein eigenes Verfahren in dieser Hinsicht beim „Freischütz“ aussprechen möchte und wollte ihn geradezu dazu auffordern. Er kam mir indes zuvor und fuhr fort:

„In dem ‚Freischütz‘ liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die *Samiel* personificirt. Ich hatte also bei der Composition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen; diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht blosz da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst noch von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation, für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volksthümlich sein mufsten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu danken, wenn mir dieser Theil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, Einzelnes aus solchen Melodien — soll ich sagen: notlich? — zu benutzen. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, dafs der letzte Jägerchor z. B. den zweiten Theil der Melodie von ‚Marlborough‘ versteckt enthält.“

„Gewifs um die Hörer daran zu erinnern, dafs die Oper in der Jägerwelt spielt, brachten Sie Hornmelodien auch da an, wo nicht gerade ein Jägerlied zu bezeichnen war, also nur des Hauptcharakters wegen?“ sagte ich. Sie erscheinen im Adagio der Ouverture, im Allegro (die vier Hornstöfse), im Terzett des ersten Aktes: „o lafs Hoffnung

dich beleben", im zweiten Finale als wilde Jagd, zweimal im dritten Akt und wiederholt als Jägerchor."

„Allerdings", bestätigte Weber, „und ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfterer anbringen können, z. B. überall da, wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügt, um die Hörer in das Jäger- und Waldleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewendet, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigenthümlichkeit des ‚Freischütz' nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: „mich umgarnen finstere Mächte", denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese ‚finstern Mächte' mufste ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren an, dafs dämonische Mächte ihr Spiel treiben."

„Das ist Ihnen wunderbar gelungen", sagte ich, „es überläuft mich bei manchen Tönen ein kalter Schauer und es ist mir, als wolle mich selbst die schwarze Kralle des Ungethüms aus der Unterwelt packen."

Weber lächelte behaglich und antwortete:

„Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welches der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mufste es eine dunkele, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Clarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht bemerkbar wäre, Sie werden sich überzeugen, dafs die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind und es wird Ihnen deutlich werden, dafs sie den Hauptcharakter der Oper geben."

„Je klarer mir das Verständnifs des ‚Freischütz' wird," fiel ich begeistert ein, „um so höher steigt meine Begeisterung für den Schöpfer desselben. Welche ungeheure Erfindungskraft gehört dazu, um eines Theils immer die gleichen Farben festzuhalten, andern Theils aber nicht blosz der Monotonie zu entgehen, sondern in dem gegebenen Kreise sogar die höchste Mannichfaltigkeit zu gewähren."

„Allerdings" erwiderte Weber, „darin glaube ich etwas geleistet zu haben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannichfaltigsten Nüancen und Farbenspiele sehen. Auch auf die Ouverture bilde ich mir etwas ein; wer zu hören versteht, wird die ganze Oper in nuce darin finden."

Ich konnte kaum noch still sitzen, so sehr prickelte mir die Freude in den Adern. Ich unterbrach denn auch Weber mit den Worten: „Ich kenne die Ouverture Note für Note auswendig und nach Ihren Andeutungen ist sie mir nun auch völlig klar. Nach der einleitenden ersten Periode, in deren zwei ersten Takten die ‚finstern Mächte' aus der Tiefe gleichsam herauflugen, während die beiden darauffolgenden etwas Banges, Ahnungsvolles andeuten, was sich beides im nächsten Satze wiederholt, tritt in der Hornmelodie das Jägerleben auf; dann erscheint Samiel, in der Stelle aus Maxens Arie, während die Celli die Stimmung des Max selbst bezeichnen. Das Allegro beginnt mit dem „mich umgarnen finstre Mächte," das der Hauptgedanke der ganzen Oper ist, dann folgt der Graus der Wolfsschlucht und so fort bis zur endlichen Lösung und Verklärung."

„Sehr richtig," entgegnete Weber mit freundlichem Nicken, „indes wird der Componist, wenn er nur überhaupt den rechten Hauptton getroffen hat, bisweilen auch durch Aeufserlichkeiten glücklich unterstützt, durch die Dekoration und alles, was der Zuhörer auf der Bühne vor sich sieht. Uebersehen Sie nicht, wie mir bei dem düstern Hauptcharakter der Umstand zugute kommt, dafs die halbe Oper im Dunkel spielt. Im ersten Akt wird es Abend und seine zweite Hälfte spielt im Dunkel; im zweiten haben wir während Agathens grofser Szene Nacht, Mondschein durch das Fenster, endlich folgt um Mitternacht der Spuk in der Wolfsschlucht. Diese dunkeln Bilder der Aufsenwelt unterstützen und verstärken das Dunkel der Tonbilder gar wirksam. Denken Sie sich den ‚Freischütz' in einem hellen eleganten modernen Zimmer bei Tage aufgeführt und von dem unheimlichen Eindruck wird Einiges verloren gehen, das Hereingreifen der finstern Mächte wird weniger fühlbar erscheinen."

„Sie haben wohl Recht," sagte ich, „aber . ."

„Ein Aber ist freilich noch dabei," unterbrach mich Weber. „Ich glaube so ziemlich alles gesagt zu haben, was sich über die Totalität in der Musik, über den Hauptcharakter eines Stückes sagen läfst, etwas Unerklärliches bleibt indes immer übrig. Wenn zehn Componisten, die mir an Talent ganz gleich stünden, nach denselben Grundsätzen, die mich leiteten, den ‚Freischütz' componirt hätten, würde jeder eine andere, mancher vielleicht eine bessere Musik, die Weber sche gewifs nicht geschaffen haben. Was die meinige gerade so gemacht hat wie sie geworden, ist eben meine Eigenthümlichkeit oder vielmehr — ein Geschenk von oben. Ich bin mir zwar bewufst, das Talent, das mir von Gott gegeben worden ist, fleifsig und ausdauernd ausgebildet und nach bestem Gewissen angewendet zu haben; für das aber, was mir gelungen, sei Gott allein die Ehre . .!"

Lose Blätter.

Aus Berlin.

Von Rud. Fiege.

Im Königlichen Opernhause will man den Geburtstag des Kaisers mit Aufführung des zweiten Aktes des Rienzi begehen. Wenigstens ein Stück deutscher Musik, wo die fremde mehr und mehr Platz greift. Wagner tritt auch hier wieder für unsere Ehre ein. Ohne seine Werke ständen den dreizehn deutschen Opern, die wir hier in dieser Spielzeit gaben, neunzehn fremde gegenüber. Nun ist das Verhältnis dreiundzwanzig zu neunzehn. Wir geben augenblicklich Opern von 15 fremden und nur von 11 deutschen Komponisten. Der Schwarze Domino brachte es in sieben Wochen zu keiner Wiederholung, dafür ging in einer Neustudierung der Maskenball in Szene, nachdem er lange

geruht hatte. An sich ist das ja erfreulich, denn dies Verdische Werk ist musikalisch dem Auberschen doch sehr überlegen. Und als dem Bal masqué hier im Jahre 1861 einige Wochen später der Ballo in mas-chera gefolgt war, hatte das operettenhafte französische Werk auf der Königlichen Bühne zu leben aufgehört. Leider konnten wir den Maskenball jetzt nicht in der erforderlichen Weise geben. Immer mehr macht sich der Mangel an ausreichenden Sängern geltend. Für die grofsen Aufgaben besitzen wir zwar die *Plaichinger*, *Kraus* und *Hoffmann*, aber dieser will uns bald verlassen, und die beiden andern sind unzuverlässig. Bei gewissen anstrengenden Partien sagen sie ab. Während kürzlich für den Tristan Herr *Urlus* aus Leipzig hertelegraphiert werden mufste, der sich Anerkennung erwarb, trat Frau *Kurt* für die Isolde ein, ohne den Anforderungen zu genügen.

Die Komische Oper brachte als Neuheit Das Tal der Liebe, eine musikalische Komödie nach *Max Dreyer*, Musik von *Oskar Straufs*. Nach dem bekannten Buche Das Weiberdorf könnte sich das neue Werk Das Ammendorf nennen. Ein Dorf ist angefüllt mit Ammen und solchen, die es werden möchten. Sie ernennen den Vater des stärksten Jungen zum Ammenkönig. Indes beklagt es der alte Fürst des Landes gemeinsam mit seiner jugendlichen Frau, dafs ihre Ehe kinderlos bleibt. Als nun der Ammenkönig im Leibregimente dienen mufs, wird ihm der Wachtposten bei der Fürstin übertragen. Der Landesvater aber erscheint ein Jahr darauf in dem Dorfe, um für das erwartete Kindlein eine gute Amme auszusuchen. — Es ist einmal nicht die übliche öde Walzermusik, die zu diesem unangenehmen Stücke ertönt. Nur da, wo getanzt wird, gibt's natürlich auch Tanzmusik, im übrigen aber ansprechende, selbst nach der Handlung geformte Nummern. — Früher würde man dies zwischen Oper und Operette stehende Werk des Librettos wegen gemein genannt haben. Jetzt ist man nicht mehr so „zimperlich". Man findet es natürlich und hübsch, und es wird noch viele Wiederholungen erleben.

Richard Straufs konnte eine neue Sinfonie (f moll, Op. 43) des früheren Generalintendanten Grafen *v. Hochberg*, der ja schon durch seine Oper unter dem Namen J. H. Franz seit 1864 als Komponist bekannt ist, nicht zurückweisen und führte sie im letzten Konzerte der Königlichen Kapelle auf. Man kann nur von gefälligen Einzelheiten des Werkes sprechen, als Ganzes bedeutet es gar wenig. Der Tonsetzer scheint einmal modern haben werden zu wollen, aber es geht über seine Kraft, scheint auch ein bestimmtes Programm vor der Seele gehabt zu haben, doch er kommt bei dessen Ausführung über Ansätze nicht hinaus. Der Stoff zerbröckelt ihm, wenn er ihn ausspinnen will. Man merkt keine Logik, und man wird verstimmt. — *Giacomo Setaccioli* aus Rom präsentierte sich uns als Dirigent und Komponist. Er führte von seinen Werken die sinfonische Dichtung Gaulos Tod und ein Klavierallegro mit Orchester, eine Romanze für Streichinstrumente und einen feierlichen Marsch für Orchester vor. Von einiger Bedeutung ist nur das erste der Tonstücke, sie werden dann stufenweise schwächer. Interessant ist in der sinfonischen Dichtung die Verwendung des Saxophons und Flügelhorns als selbständige Instrumente. Vom weichen Hornklange zum näselnden Violoncellotone gestatten sie einen geeigneten Übergang. Hohes Streben und tüchtiges Können sprechen aus dem Werke, das nur nicht abgeklärt genug ist und zu viele Stilarten vermengt, als dafs es befriedigen könnte. — *Richard Burmeister*, der geschätzte Pianist, mufste an sich erfahren, dafs es schwer ist, auch ein geschätzter Komponist zu werden. Es gelang ihm durchaus nicht, uns für seine Werke zu interessieren. Es waren zunächst Die Schwestern nach einer Tennysonschen Dichtung (für eine Altstimme und Orchester) und Die Jagd nach dem Glück nach dem Hennebergschen Gemälde (sinfonische Dichtung). Nicht nur Erfindungsgabe, selbst Geschmack vermifste ich oft in den Stücken. Ob schon die Pauke samt der kleinen Trommel bei den Schwestern einen betäubenden Lärm schlug, blieb die Komposition eindruckslos. Wer einige Studien in der Satzkunst gemacht hat, bringt ohne Inspiration Musikstücke dieser Art zustande. Dann folgten Lieder, zwar mit zu viel Klavier belastet und nicht von Manier frei, doch nicht ohne Empfindung und auch wirksam, wenn sie so, wie von *Ottilie Metzger* vorgetragen werden. Es fiel mir aber auf, dafs diese Sängerin gleich der *Tilly Koenen*, *Julia Culp*, *Lula Gmeiner* und *Helene Staegemann* seit dem vorigen Winter an Stimmklang Einbufse erlitten haben. — *Siegmund v. Hausegger*, der mit dem Blüthner-Orchester Beethovens B dur-Sinfonie vorführte und das Konzert ohne Noten und ohne Pult leitete, machte den lebhaften Wunsch in den Hörern rege, ihn dauernd an dieser Stelle zu sehen. Er ist ein geborner Dirigent. Frau *Ansorge* — mit dem absonderlichen Künstlervornamen *Gre* — spielte unter seiner Stabführung dann ein Klavierkonzert von St. Saëns — unbedeutend wie so vieles von diesem hochgepriesenen Tonsetzer — mit grofsem, wohlverdienten Erfolge. — *Ferruccio Busoni* wird sich bald den Beinamen „Der Bearbeiter" erwerben. In seinem letzten Konzerte spielte er bewundernswert, aber wieder hatte er Bach, Mozart, Beethoven „bearbeitet", wie vorher schon manche andere bedeutende Tonsetzer. Das Bedenkliche dabei ist, dafs er es nicht aus inneren Gründen, die dann freilich oft schwer aufzufinden wären, sondern des Effekts wegen tut. — Von den zehn oder zwölf Geigenkünstlern, die in den letzten Wochen konzertierten, will ich nur *Alexander Schmullers* erwähnen. Nicht weil er so hervorragend wäre, auch nicht, weil er hier neu ist, sondern weil er des Dirigenten — und das war *Max Reger* — Violinkonzert fehlerlos auswendig spielte. Und es dauert eine Stunde lang und bietet bei seiner gekünstelten Kontrapunktik dem Gedächtnis so gar wenig Anhaltspunkte. Um es mit Genufs anhören zu können, mufs man besonders organisiert sein. Das Auditorium schien es zu sein, denn es spendete lebhaften Beifall, als das Stück zu Ende war. Oder tat es das, weil es endlich zu Ende war? Der Geiger besitzt Gestaltungsvermögen und sichere Fertigkeit, aber keinen runden, klangschönen Ton. — Die Gesellschaft der Musikfreunde führte mit dem Sternschen Gesangverein unter *Oskar Frieds* Leitung das Verdische Requiem auf, das wir hier seltner hören als es wünschenswert ist Man sollte es nicht mehr theatralisch nennen, wenn es auch vielfach dramatisch ist. Sollte auch erkennen, dafs es, obschon nicht durchweg kirchlich, doch überall religiös ist. Ein katholischer Italiener empfindet eben anders als ein evangelischer Nordländer. Verdi stand doch dem Kirchenglauben näher und war auch als Musiker gröfser, denn Berlioz. Wer z. B. des Franzosen Dies irae öfter hört, auf den macht es jedesmal einen geringeren Eindruck, weil es jedesmal weniger überrascht, während ihn des Italieners

Schilderung des jüngsten Tages immer in gleichem Mafse ergreift. — Die Aufführung des Verdischen Werkes wäre noch erfolgreicher gewesen, wenn die Wiedergabe des vokalen Teiles — des choristischen wenigstens — nicht zu wünschen gelassen hätte.

Es sei noch bedauernd des nicht überraschenden, aber doch nicht so bald erwarteten Todes des Geigers *Carl Halir*, Professors der Hochschule für Musik, gedacht. Noch ein paar Tage vor seinem Scheiden hatte er öffentlich gespielt. Obschon Tscheche von Geburt, war er doch in deutscher Schule gebildet und lebte in der deutschen Musik. Schöne Worte widmete ihm in einer Gedenkfeier Professor *Georg Schumann*, indem er ihn als einen Meister des deutschen Stils bezeichnete, der stets das Echte in der Kunst gepflegt habe, was besonders in unseren Tagen zu rühmen sei, wo die Musik, deren gröfste Schöpfer doch Deutsche waren, sich über Gebühr ausländischen musikalischen Einflüssen zugängig erweise.

Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz.

Aufführung in Dresden am 9. Dez. 1909.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Die von Herrn Geh. Regierungsrat *Ermisch*, dem Direktor der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden, gegründete und geleitete Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft hierselbst veranstaltete eine Aufführung des *Heinrich Schütz*schen Weihnachtsoratoriums, die man insofern als eine Uraufführung bezeichnen darf, als das Werk seit nahezu 250 Jahren der Vergessenheit anheimgefallen war. In Fragmenten nur hatte es *Philipp Spitta* in seine Gesamtausgabe der Werke des genialen Vorläufers Bachs aufnehmen können, und ob von den fehlenden Stücken dieses Werkes noch einmal wieder etwas zum Vorschein kommen würde, erschien ihm mehr als fraglich. Da gelang es dem bekannten Musikhistoriker und Privatdozenten Dr. *Arnold Schering*-Leipzig, in der Universitätsbibliothek in Upsala im Vorjahr das Werk als Ganzes, wenn auch nicht völlig lückenlos im einzelnen, vorzufinden, und nunmehr liegt es als Supplementband in der Gesamtausgabe und im Klavierauszug der Breitkopf & Härtelschen Volksausgabe (Nr. 3131) vor. Zu seiner Entstehung ist zu bemerken, dafs *Heinrich Schütz* es als Hofkapellmeister im Jahre 1664 für seinen Herrn, den kunstsinnigen sächsischen Kurfürsten Johann Georg II.[1]), also recht eigentlich für Dresden, komponierte. Der Meister (geb. 1585 in Köstritz b. Gera) war also schon hochbetagt, als er es schrieb, aber wefs Geistes Kind er war, das lernt man gleichwohl aus dieser „Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi" erkennen. Die durchgreifende Reform im Musikschaffen, die sich um 1600 in Italien vollzog, zuerst Deutschland vermittelt zu haben (Riemann), ist sein unbestreitbares Verdienst und von dieser Rezeption der Werte der italienischen Renaissance legt auch dieses Weihnachtsoratorium unanfechtbares Zeugnis ab. Vor allem überrascht den Kenner alter Musik die Sicherheit, mit der sich der Meister der nuove musiche, des monodischen Stils bedient. Die Rezitativo (Evangelist) sind charakteristisch und an feinen Zügen reich, dabei von fast moderner Schärfe und Prägnanz in der Deklamation. Dabei kommt in den „Intermedien", in denen wir versucht sind, begleitende Musiken zu lebenden Bildern zu erblicken, auch in knospenhaften Anfängen in den Einzelgesängen bereits der Melos und in den mehrstimmigen Sätzen das malerische und dramatische Moment zum Ausdruck. Auch an hübschen Instrumentaleffekten fehlt es nicht. Die Engel singen ihre Soli zum Klange zweier Violen, wobei eine wiegenliedartige Weise eine gewissermafsen leitmotivische Bedeutung gewinnt, dem König Herodes assistieren zwei hohe Trompeten, den Hohenpriestern und Schriftgelehrten Posaunen. Wie Bilder aus alter Zeit zieht das Werk so an uns vorüber. Aber allerdings Voraussetzung ist, Verständnis und Liebe für solche „alte Musik". Ob die Allgemeinheit wieder lebendige Fühlung mit dem Empfinden gewinnen kann, das sich in solch einem Werk widerspiegelt, mag es so zart, sinnig und volkstümlich an sich sein — das ist eine Frage, die auf einem andern Blatte steht. Wir alle, die wir an der Wiederbelebung der Tonkunst vergangener Tage praktisch arbeiteten, wissen, wie minimale Erfolge wir damit erzielten. Es fehlt uns an Vermittlern für unsere erschlossenen Schätze. Der Berufsmusiker spielt alles andere lieber, als alte unbekannte Musik, die wenigen Ausnahmen, die es gibt, bestätigen nur die Regel. Und dann drohend rücken sie uns immer die Gröfsten unserer Kunst vor Augen, wenn wir einmal an sie herantreten. Armer *Schütz*, auch dir wird es so ergehen! In eines Riesen Schatten tratest du. Altmeister Bach vollendete das Werk, das du begonnen. Er lebte in einer günstigeren Zeit. *Schützens* geniales Wollen erstickte der dreifsigjährige Krieg und seine Nachwehen. Ein aus tausend Wunden blutendes Land, ein an den Bettelstab gebrachtes Volk — das war nicht der Boden, auf dem die Kunst den Aufschwung erhalten konnte, dessen sie zu ihrem Gedeihen bedurfte. Insbesondere die Aufnahme der sinnenfreudigen Kunst Italiens hatte andere Verhältnisse zur Voraussetzung. Die Zeit kam erst, als die Höfe wieder ihrer Prachtliebe weiteren Spielraum gewähren konnten. Für uns sind immer die Worte Bachs an seinen Sohn Friedemann charakteristisch für die Stellungnahme dieses Meisters gewesen: „Komm, wir wollen wieder einmal nach Dresden fahren und uns die hübschen italienischen Liederchen anhören." Der Kultus der Schönheit, der in Elbflorenz getrieben wurde, war nicht nach dem Geschmack des würdigen urdeutschen Kantors, aber dafs „Sonne" in der aus dem Wälschland importierten Musik lag, das empfand er doch, und dafs er selber Wärmestrahlen ihr entnahm, das wissen wir auch.

Also lehren wir erst unsere musikstudierende Jugend historisch hören, das ist die Mahnung, die man aus diesen Auslassungen herauslesen soll. Veranstalte man namentlich in den Konservatorien und Musikschulen „historische Abende" in regelmäfsigen Abständen. Material ist bereits jetzt reichlich vorhanden. Ein kurzer Vortrag leite dieselben ein; wie es bei der in Rede stehenden Aufführung des *Schütz*schen Werkes der Fall war. Der glückliche Finder selbst war es, der als Berufenster über *Heinrich Schütz* und sein Schaffen sprach unter besonderer Würdigung und Anempfehlung seines Fundes. Diesen selber hob der Knabenchor der Kreuzkirche unter Leitung des Kgl. Musik-

[1]) Dieser Fürst war nicht nur Musikliebhaber, sondern selbst Musiker, Schüler von Boutempi, zuvor wohl von Schütz selber. Ein von ihm komponiertes „Laudate Dominum" veröffentlichte in einer Bearbeitung für den praktischen Gebrauch (Chor und Orgel) Schreiber dieses Berichtes im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

direktors Herrn *Otto Richter* aus der Taufe. Das Orchester stellte der hiesige Allgemeine Musikverein, während man für die Solobratschen zwei Herren (Spitzner und Eller) der Kgl. Kapelle gewonnen hatte. Gesangsolisten waren Frl. *Doris Walde* (Sopran), Frau *Rehm-Rennebaum* (Mezzo-Sopran) und die Herren *Seydel*-Dessau (Evangelist, Tenor), *Toedten* (Tenor) und *Viktor Porth* (Bafs). Den Orgelpart spielte Herr Kantor und Organist *Richard Schmidt*.

Aus München.

Von W. Gloeckner.

Der Konzert-Verein führte unter Leitung *Ferd. Löwes* eine Reihe von Novitäten auf, unter denen Regers „Prolog zu einer Tragödie," der eine ziemlich allgemeine Ablehnung erfuhr, und W. Braunfels' „sinfonische Variationen über ein französisches Kinderlied" genannt seien. Das letztere Werk dokumentiert von Neuem die Vorzüge des Komponisten der „Brambilla": Ein aufsergewöhnliches kontrapunktisches und instrumentales Können, einen jeglicher popularisierenden Wirkung abholden Ernst und einen eigenartigen grotesken Humor. Somit wird auch der dem Werk seine Hochachtung nicht versagen können, dem sein vorwiegend düsteres Kolorit weniger entspricht. Neben klassischen Werken führte *Löwe* weiterhin Bruckners neunte Sinfonie und Straufsens Till Eulenspiegel auf. Solistisch wirkten *Backhaus*, *Berber* und die Konzertmeister *Heyde* und *Hirt* mit (Konzert für zwei Violinen von Bach). Einen grofsen Aufschwung haben die Volkssinfoniekonzerte des Konzertvereins genommen, die unter *Prills* Leitung durchweg Gediegenstes bringen. Von den aufgeführten Werken seien Straufsens entzückende „Bläserserenade Op. 7, Liszts Hungaria" und „Mazeppa", Raffs „Leonorensinfonie" und endlich die erste Cdur-Sinfonie von C. M. v. Weber genannt. Seltenes bot *Mottl* in der musikalischen Akademie. Zunächst mufs seiner meisterlichen Wiedergabe vier Bachscher Kantaten („O Ewigkeit du Donnerwort", „Christus der ist mein Leben", „Wacht auf" und „Nun ist das Heil") gedacht werden, die einen gewaltigen Eindruck hinterliefsen. Eine erneute Aufführung der nicht minder grofsen Brucknerschen „Fünften" hat bewiesen, dafs unser genialer Meisterdirigent auch dieses schwierigste aller Dirigentenprobleme gelöst. Eine zweite Sinfonie von H. Zilcher erwies (ebenso wie ein an anderem Ort aufgeführtes einsätziges Konzertstück für zwei Klaviere und Orchester), dafs der Komponist ersichtliche Fortschritte in seiner Entwicklung gemacht hat, ohne es bis jetzt zu einer wirklichen Eigenart des Gestaltens bringen zu können. *Aug. Reufsens* neue Melodramen nach Heine („Bergidyll" und „Seegespenst") fesselten durch ihren hervorragenden Stimmungseindruck und zahlreiche Schönheiten des Details. Ein wahrhaftes und von allen Seiten herzlichst begrüfstes Ereignis unserer Konzertsaison war das Wiedererscheinen *S. v. Hauseggers* am Dirigentenpult bei Gelegenheit eines Festkonzertes. *Hausegger* ist der geborene Dirigent und unter den wenigen, die ihm von den jüngeren vielleicht ebenbürtig wären, sicher der einzige, dessen überragende Persönlichkeit stets die seltene Schlichtheit und Objektivität dem Kunstwerk gegenüber bei aller Selbständigkeit zu wahren weifs. Seine diesmalige Wiedergabe der Lisztschen „Faustsinfonie" gehörte zweifellos zu seinen bedeutendsten Leistungen. Drei wertvolle Orchesterlieder *Hauseggers* („Mondnacht", „Frühlingsblick", „O wär' es doch") wurden bei gleicher Gelegenheit durch Dr. *M. Römer*, der auch das Tenor-Solo im „Faust" übernommen, in unserem Konzertsaal eingeführt. — Die Konzertgesellschaft für Chorgesang hat neben H. Wolfs „Feuerreiter", „Elfenlied" und einem sehr selten gehörten „Graduale" von Schubert eine „Rhapsodie" aus Goethes Faust für gemischten Chor, Sopran-Solo und Orchester von *Kurt von Wolff* bekannt gemacht, die Erstlingsarbeit eines einheimischen Tonsetzers, die Beachtung verdient, ihre besten Wirkungen aber durch unmotivierte und ermüdende Weitschweifigkeiten stark beeinträchtigt. Einer sehr schwungvollen Aufführung der Beethovenschen „missa solemnis" durch den Lehrer-Verein (Fritz Cortolezis) sei ebenfalls gedacht. Die Kammermusik-Vereinigung der Herren *Schmid-Lindner* und Genossen setzt sich die Pflege moderner Werke von Bedeutung zum Ziel. Ein herrliches Klavier-Trio in fis von C. Franck, das erst nach mehr als sechzig Jahren bekannt wurde, ein tüchtig gearbeitetes Divertimento für Streichinstrumente von Joseph Haas und ein schwungvolles, eingängliches und anmutiges Streichquintett von Aug. Reufs bildeten die ersten dieswinterlichen Novitäten, die, wie gewohnt, in vorzüglicher Weise zu Gehör kamen. Die Böhmen vermittelten die Bekanntschaft mit Regers neuem Streichquartett Es dur Op. 109. Die Mittelsätze, insbesondere das warm empfundene Larghetto, sprachen an, während die Ecksätze, auch die Fuge des Schlufssatzes, nicht ganz gleichartig erschienen. Ein Klavierquintett des Dessauer Hofkapellmeisters *F. Mikorey* stand auf dem Programm des Sevcik-Quartettes (Prag). Wirkungsvolle Klangschönheiten und Eingänglichkeit waren ihm im Gegensatz zu einer nicht gerade hochstehenden kompositionellen Technik nachzurühmen. Zu nennen sind noch die Abende der „Münchener", die Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung und die neu erstandene Trio-Vereinigung J. Friedmann, F. W. Porges, P. Grümmer. Das hiesige Konzertleben hat in diesem Winter eine derartige Ausdehnung angenommen, dafs es dem Berichterstatter kaum möglich ist, auch nur die bedeutenderen Neuerscheinungen gebührend zu würdigen, geschweige denn den Wert der reproduktiven Leistungen im einzelnen abzuschätzen. Wir haben bei durchschnittlich drei ja vier Veranstaltungen an jedem Abend der Hauptsaison, neben einer Fülle des unvermeidlichen Überflüssigen selbst zu viel des Bedeutenden. Dafs eine bestimmte Richtung des musikalischen Geschmackes im Augenblick bevorzugt würde, könnte man nicht behaupten, wenn man nicht abermals die auffällige Tatsache konstatieren will, dafs die Neuromantiker und unter den Modernen *R. Straufs* auffallend vernachlässigt werden. Von einheimischen Liederkomponisten ist W. Courvoisier, der Eigenes und Vielseitiges in vornehmer künstlerischer Form gibt, in letzter Zeit verschiedentlich der Öffentlichkeit bekannt geworden. Der Programmindustrie unserer konzertierenden Solisten zu steuern ist nur eine der vornehmsten Aufgaben der Kritik selbst Künstlern wie *Lamond* gegenüber. Erlesenes und Charakteristisches boten *H. Schmitz-Schweicker*, *Julia Culp* (Ges.), *Jos. Pembaur*, der geniale Klavierpoet, *A. Friedheim*, *K. Friedberg*, *A. Ripper* und der junge beachtenswerte Pianist *Jan Sikesz*, aufserdem die Geiger Dr. *Bülau* und *F. Berber*.

10. Tagung des Evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen.

Von H. Oehlerking.

Am 27. Dezember 1909 fand im Evangelischen Vereinshause in Elberfeld die Hauptversammlung unter reger Beteiligung statt. Für den erkrankten 1. Vorsitzenden, Kgl. Musikdirektor *H. Beckmann*-Essen, übernahm Rektor *Grofse*-Weischede-Bochum den Vorsitz. Mit einem herzlichen Begrüfsungswort eröffnete er die Versammlung, liefs das Protokoll über die aufserordentliche Versammlung in Bochum im Juni 1909 verlesen, bildete ein Prefsbüro und stattete den Bericht über die letztjährige Vereinstätigkeit ab. An den Kirchenrat ist eine Petition bezüglich Regelung der Gehälter, Pensionen, Witwen- und Waisenversorgung eingereicht worden und hat wohlwollende Aufnahme gefunden. Den dringendsten Wünschen und Notständen wird abgeholfen werden. Beschlossen wurde, seitens der beiden Schriftführer eine kurze Denkschrift über die einzelnen Tagungen abfassen und selbige den nicht anwesenden Mitgliedern, um sie auf dem Laufenden zu halten, zuzustellen.

Eingehende Beratung fand die Frage nach weiterer Propaganda für den Verein; hier wurde manch wertvoller, aus praktischer Erfahrung geschöpfter Wink gegeben.

Der bisherige Vorstand — *Beckmann*-Essen, *Grofse*-Weischede-Bochum, *Hoffmann*-Solingen. *Lohmann*-Herne, *Schlingmann*-Bielefeld, *Oehlerking*-Elberfeld, ward einstimmig wiedergewählt. — Nächster Versammlungsort ist Siegen oder Soest.

Einen längeren, beifällig aufgenommenen Vortrag hielt Organist *Oehlerking* über: Der Evangelische Gemeindegesang, eine kirchenmusikalische Zeitfrage. — 1. Gründe der Vernachlässigung des Gemeindegesanges. Bald nach der Reformation wurden die Lieder nicht mehr auswendig sondern aus dem Gesangbuch gesungen, was beim Tiefstand allgemeiner Schulbildung auf grofse Schwierigkeiten stiefs. Lieder reflektierenden Inhalts verdrängten die Glaubens-, Lob- und Danklieder. Die wechselnden theologischen Anschauungen des 17.—19. Jahrhunderts waren einem Aufblühen eines kirchlichen Gesanges nicht förderlich. Kirchliche Kunstmusik, Figuralmusik, Melodien arienartigen Charakters schoben den schlichten Choralgesang beiseite. Vervollkommnetes Orgelspiel leitete nicht mehr den Gesang, sondern suchte ihn zu beherrschen. Der ursprüngliche Rhythmus ging nach und nach verloren. Zeilenfermaten, Zeilen- und Strophenzwischenspiele schlichen sich ein und rissen die zusammengehörigen Zeilen und Strophen gewaltsam auseinander. So büfste der Choral seine einstige Stellung als ein Stück „Gottesdienst" ein. So wird er vielfach auch heute nur noch als Beigabe zur Predigt bewertet. — 2. Mittel und Wege zur Wiederbelebung. Wiederherstellung des ursprünglichen, oder aber doch des Rhythmus im weiteren Sinne, also Wegfall der Zeilenfermaten, Zeilen- und Strophenzwischenspiele. Pflege des Wechselgesanges, Einrichtung eines gemischten, Männer-, Frauen- oder Kinderchores, der bei guter Leitung vorbildlich wirken kann. Das Tempo richtet sich nach der Grundstimmung des Liedes, räumlichen Ausdehnung des Gotteshauses. Die Viertelnote hat in der Regel den Zeitwert einer Sekunde. Die Begleitung durch einfache, aber abwechselungsreiche Harmonien. Klangschattierungen und Registermischungen, dem Inhalt der Liedstrophen entsprechend, durch Vor- und Nachspiele die Gemeinde in der Kraft und Schönheit des Liedes einführen, oder dieselben fortklingen lassen. Nicht improvisieren. Regelmäfsiger Kirchenbesuch. Innere Sammlung mitbringen. Sorge für richtiges Textverständnis, gute Tonbildung und Aussprache durch Schulgesangunterricht. Pflege des Chorales im christlichen Hause. Turmchoral. Bei Platzkonzerten mit passendem Choral beginnen.

Aus Weimar.

(Gunlöd von Peter Cornelius.)

Am 1. Weihnachtsfeiertage wurde die Oper Gunlöd, welche als Fragment von *Peter Cornelius* hinterlassen und von Waldemar von Baufsnern bearbeitet worden ist, zum erstenmal im Weimarer Hoftheater aufgeführt. Schon 1879 hatte Karl Hoffbauer eine Bearbeitung des Werkes fertig gestellt, die von Eduard Lassen 1879 instrumentiert wurde. Aufführungen der Oper in dieser Gestalt fanden 1891 bis 1893 in Weimar, Strafsburg und Mannheim statt, ohne durchschlagenden Erfolg zu haben. Nach weiteren Forschungen in den Gunlödfragmenten durch Max Hasse hat nun Waldemar von Baufsnern die Ergänzung und Instrumentation des Werkes von neuem ausgeführt und zwar mit aufserordentlichem Geschick. Es ist wunderbar, wie er in den Geist der Corneliusschen Dichtung und Musik eingedrungen ist, so dafs ein durchaus einheitliches Werk entstand, dessen Bühnenwirksamkeit nach den Erfahrungen der Uraufführung feststeht. Bei einer Reihe kräftiger Unterstreichungen durch das Orchester sagt man sich allerdings: „So hätte hier der sanftere Cornelius nicht instrumentiert." Aber zugleich mufs man auch zugestehen, dafs diese kräftigen Striche die dramatische Schlagkraft wesentlich erhöhen, dafs das, was dem verstorbenen Meister an dramatischer Begabung fehlte, durch den lebenden aufs glücklichste ergänzt worden ist. Jedenfalls ist in Gunlöd der deutschen Bühne ein herrliches deutsches Werk gewonnen worden, das Dauerwerte enthält, die es weit über jene vielbewunderten Sensationsopern stellen, die anfänglich verblüffend wirken, nach kurzer Zeit aber abgetan sind. Wie man sich von Zeit zu Zeit immer wieder sehnt, Wagnersche Töne zu hören, so wird man auch immer wieder gern zur Gunlöd-Muse zurückkehren. Bei der Uraufführung war der Erfolg des Werkes ein durchschlagender. *Peter Raabe* führte den Taktstock mit heifsblütigem Temperament und erzielte mit dem vorzüglichen Orchester prächtige Wirkungen, *Gmür* zeigte als Suttung, dafs er ein erstklassiger Charaktersänger ist, Fräulein *Ucko* war eine Gunlöd, die Herz und Sinn gefangen nahm, und Herr *Zeller* übertraf sich als Odin selbst. Fräulein *Jung* als Hela und die Chöre hielten sich sehr brav. Die Ausstattung entsprach der Bedeutung des Werkes, die Walhalla war — was sie sein sollte — überirdisch. E. R.

Monatliche Rundschau.

Elberfeld. Das von der Elberfelder Konzertgesellschaft zur Uraufführung (in Deutschland!) gebrachte Werk „Eine Messe des Lebens" für Soli, Chor und großes Orchester nach Nietzsches „Also sprach Zarathustra", in Musik gesetzt von *Frederick Delius* bedeutet in mehr als einer Hinsicht etwas völlig Neues: ein Weihegesang auf das Leben der Menschen in der Zeitlichkeit, eine Verherrlichung des Erdenwallens mit all seinen Höhen und Tiefen. Diese Idee ward aus Nietzsches ganz von Musik durchtränktem Zarathustra geschöpft, aus welchem Fritz Cassirer mit geschickter Hand eine Anzahl der poesievollsten Stellen ausgewählt und ohne weitere Verbindung (Rezitative!) zusammengestellt hat. Die in den Bruchstücken niedergelegte Rede Zarathustras, der freudig dem Diesseits ein hochpoetisches Lied singt, klingt bald aus dem Munde eines (Bariton) oder mehrerer Solisten, bald aus dem Chor (gemischten, Frauenchor) zu uns. Als einheitlicher Bau erscheinen die einzelnen Glieder durch die vom Anfang bis zum Schluß dominierende Grundstimmung, dem irdischen Dasein einen Weihehymnus darzubringen. Erfrischende Abwechselung bieten die in den Gesängen auftretenden Gegensätze und Steigerungen. — Delius hat in seiner Musik originelle Klangwirkungen durch wundervolle Farbenmischungen erzielt, die Klänge von bezaubernder Schönheit erzeugen. Der mystische Stimmungsgehalt des Zarathustrabuches spiegelt sich in entzückenden Tonbildern wider. Am glücklichsten getroffen ist die Malerei geheimnisvoller Stimmen der Natur, was zum Teil wohl zu erklären ist aus dem vertrauten Verkehr mit Wald, Flur und Feld, den der 1863 in England von deutschen Eltern geborene Tondichter gehabt hat, als er in Florida eine Farm bewirtschaftete. Stimmungsbilder ersten Ranges sind „Heißer Mittag schläft auf den Fluren"; das Tanzlied, ein Baritonsolo mit Begleitung eines Frauenchores (das Lachen und der Tanz symbolisiert die menschliche Freiheit); das Nachtlied. Sehr melodisch ist das Mitternachtslied für Bariton und Chorbaß (während Delius Stärke sonst nicht im Melos, sondern in der Harmonie liegt). Die „Mittagsstunde" ist eine treffliche Naturschilderung. Von eigentümlich elegischer Färbung sind die Stellen, die Zarathustras Sterbegedanken leise vernehmen lassen. Auch männlich starke Akzente stehen Delius zu Gebote: die Tanzfuge mit dem machtvollen Schluß. Feierliche Größe tönt aus „dem trunkenen Lied" (Wiederkehr aller Erdendinge für alle Ewigkeit). Von hinreißender Wirkung sind die Doppelchöre zu Anfang des ersten und zweiten Teiles. — Delius ist unbestritten ein Pfadfinder. Man möge acht auf ihn geben! Die Messe des Lebens ist allen leistungsfähigen Chören zu empfehlen, die nicht zurückschrecken, wenn sie die gebräuchlichen Tonarten fortwährend mit leiterfremden Tönen durchsetzt sehen. Sollen die Harmonien der Lebensmesse Genuß bereiten, so muß die reine Intonation aller möglichen Dissonanzen selbstverständlich sein. Unter diesen glücklichen Voraussetzungen hatte Delius' Messe des Lebens in Elberfeld unbestrittenen Erfolg. Der anwesende Komponist wurde durch tosenden Beifall und Lorbeerkranz ausgezeichnet; in einer kurzen, an das Orchester gehaltenen Ansprache bezeichnete Delius die hiesige Aufführung — Solisten: Frau *Tester* und Fräulein *Diestel*, Stuttgart, Dr. *Römer* (Tenor), Nürnberg und Herr *Clark* Paris — als die stimmungsvollste, die er erlebt.

H. Oehlerking.

Elberfeld. Aus Anlaß der 10. Tagung des evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen am 26. und 27. Dezember v. J. in Elberfeld fand in der reformierten Kirche zu Sonnborn eine geistliche Musikaufführung statt unter Mitwirkung von Fräulein *Beil* (Sopran) und Fräulein *Löhr* (Alt), des Männerquartetts Sonnborn und der Organisten *Knöner*-Langendreer, *Oehlerking*-Elberfeld und *Schlecht*-Aachen. Das Programm war recht sinnreich zusammengestellt. Es behandelte das Leben Jesu von der Geburt bis zur Auferstehung, in großen Umrissen veranschaulicht durch Orgelvorträge, Soli und Lieder. Bach, Händel, Weidenhagen, M. Reger, J. Renner, P. Cornelius, R. Wagner und andere Meister kamen zu Wort. Entsprach das Programm allen musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkten vollauf, so muß die Ausführung als hoch künstlerisch beurteilt werden.

Wohlverdiente Anerkennung gebührt den beiden Solistinnen. Fräulein *Beil* verstand es, die Zuhörer in die rechte Feststimmung zu versetzen. Ihre Stimme ist voller Weichheit und ihre Aussprache deutlich. Sehr gut gelang ihr „Die drei Könige" von P. Cornelius. Schöner haben wir dies beliebte Weihnachtslied noch nicht vortragen gehört. Fräulein *Löhr* verspricht einmal eine bedeutende Sängerin zu werden. Auch ihre Vorträge rissen mit fort und ließen eine nachhaltige Wirkung zurück. Die Leistungen der Organisten waren hervorragend. Man darf wohl annehmen, daß der Organistenverein zu seinem Jahreskongreß seine besten Pioniere vorschickte, um zu zeigen, auf welcher Höhe die musikalischen Leistungen seiner Mitglieder stehen. Die ausgewählten Orgelstücke stellten hochgeschraubte Ansprüche an vollendete Technik und feinsinnigste Registrierkunst. Sämtliche Herren brachten den musikalischen Gehalt der Stücke zur plastischen Darstellung. Die Bewohner des Bergischen Landes waren zweifelsohne durch die wahrhaft künstlerischen Leistungen des jetzigen Organisten *Oehlerking* angenehm berührt. Saubere, unfehlbare Technik im Manual- und vor allem Pedalspiel, feinfühlige dynamische Schattierungen zeichneten sein Spiel aus. Jedenfalls darf er dem besten Organisten des Wuppertales würdig zur Seite gestellt werden. — Der Quartettverein tat sein Bestmögliches. Möge er seine Kräfte noch oft in den Dienst der guten Sache stellen und besonders den Bewohnern Sonnborns zeigen, was er durch treuen Fleiß und unermüdliche Übung darzubieten imstande ist. Das gesamte Konzert zeigte, daß es dem Organistenverein mit der künstlerischen Hebung seines Standes Ernst ist. Wir wünschen ihm auf dem beschrittenen Wege für die Zukunft den besten Erfolg. B.

Hamburg, Mitte Dezember. Das diesjährige Vereinskonzert des „Verein Hamburgischer Musikfreunde" gestaltete sich unter der Direktion *Felix Mottls* zu einem Ereignis. Wie am 18. November, wo Mottl nach langen Jahren hier wieder zuerst erschien, war auch diesmal die Begeisterung namentlich nach den über jeder Kritik stehenden Wagner-Vorträgen, Entlehnungen aus „Tristan" „Götterdämmerung" und „Meistersinger" spontan. Nie vorher haben wir den künstlerischen Wert unseres Orchesters so erkannt, wie unter der Leitung dieses Berufenen. Der erste Teil der Aufführung brachte Beethovens „Achte" und das feinsinnig von Herrn Konzertmeister *Havemann* gespielte Mozartsche A dur-Konzert. —

Weiter brachte die erste Hälfte des Dezember zwei hervorragende Choraufführungen, Berlioz' „Totenmesse" dargeboten von der Singakademie unter Prof. *Barth* und eine Wiederaufführung des „Totentanz" von Woyrsch von der Altonaer Singakademie unter Leitung des Komponisten. Die grandiose Schöpfung des tollkühnen Franzosen erfuhr eine, ihrem inneren Wesen durchaus entsprechende Übermittelung, denn Barth, dem die Komposition wohl nicht in allen Einzelheiten sympathisch ist, hatte sich der möglichst künstlerischen Darbietung mit einer Hingabe unterzogen, die hohe Achtung gebietet. Im vollen, überall edlen Tonklange überwand der zahlreiche Chor unserer Singakademie alle sich einer fertigen Aufführung entgegenstellenden äußeren Schwierigkeiten, vereint mit dem für die großen Effektstellen verstärkten Orchester des „Verein Hamburgischer Musikfreunde". Die Tenorsoli interpretierte Herr *Wormsbächer* zur allgemeinen Befriedigung. Das Woyrschsche Werk, dem dichterisch noch ein Vorzug vor der Musik zuzugestehen ist, wurde vom Auditorium mit Begeisterung aufgenommen, wozu die vorzügliche Chorleistung das ihre beitrug. Als Solisten wirkten mit gutem Gelingen die Damen *Neugebauer-Ravoth* und *Schünemann*, die Herren *R. Schmid*, *R. Fischer* und Kammersänger *R. Moest*.

Das letzte Konzert vor dem Feste veranstaltete unser „Verein für Kammermusik" in einem Streichquartett-Abend der „Böhmen". Und dieser galt dem Gedenken Beethovens Geburtstag in Op. 18 Nr. 1, Op. 131 und Op. 59 Nr. III. In der geist- und lebenssprühenden Wiedergabe standen die bei uns heimisch gewordenen Künstler wie stets auf absoluter Höhe. — Von den übrigen Konzerten des Dezember sei eines Liederabends gedacht, den der noch sehr jugendliche Baritonist *Oskar Seelig* (Sohn der geschätzten Konzertsängerin Ida Seelig) in einer vortrefflichen Auslese aus Kom-

positionen von Händel, Schubert, Brahms, H. Behn, R. Barth, M. Schillings und E. Vogel veranstaltete. Das außerordentliche Talent, die schön klingende Stimme und die schon frühzeitige Entwicklung des angehenden Künstlers, der ausschließlich seine Studien unter der Leitung seiner, als Gesangskünstlerin hervorragenden Mutter gemacht, berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Andreas Hofmeier (Eutin) und Max Menge gaben dem genußreichen Abend in der künstlerischen Ausführung der Sonate Es dur Op. 18 für Klavier und Violine von Strauß noch besondere Anziehungskraft. — Der Tonkünstler-Verein veranstaltete am 11. Dezember eine von Prof. *Emil Krause* arrangierte „Beethoven-Feier", in der neben gedruckten, aber unbekannten Kompositionen noch ein Manuskript — Duo Es dur für Viola und Violoncell (die Herren *Niesch* und *Gowa*) zu Gehör kamen. Der Abend wurde von Prof. Krause durch einen Vortrag über die Verwendung eines Themas in mehreren Werken, wie über Originalbearbeitung einzelner Werke Beethovens eingeleitet. Am selben Abend gab auch die Gruppe „Hamburger Lehrerinnen" eine „Beethoven-Aufführung", in der u. a. Prof. *C. v. Holten,* die noch nie in Hamburg öffentlich gespielten „Bagatellen" Op. 126 vortrug. Prof. Emil Krause.

Halle a. S. Zu einem musikalischen Ereignis gestaltete sich hier ein Sinfoniekonzert unter der Leitung von *Felix Mottl.* Der berühmte Münchener Meister des Taktstabes brachte mit dem ganz ausgezeichnet spielenden und klingenden Winterstein-Orchester aus Leipzig ein durchweg klassisches Programm zur Ausführung: Glucks Ouvertüre „Iphigenie in Aulis", ein Händelsches Konzert, C dur für Streichorchester (von Mottl unter geschmackvoller Verwendung der Bläser bearbeitet) und Beethovens 9. Sinfonie. Man wird bei Mottl nie brillierende Effekte, nie übertriebene Nüancen finden. Er ist kein Mann der Pose. Ganz im Dienst des Kunstwerks stehend, heißen die Leitsterne seiner Interpretation: Schlichtheit, Natürlichkeit, Wahrheit, Sachlichkeit. Die Auffassung der Neunten überzeugte da am nachhaltigsten, wo das freudig Lebenbejahende durch Beethoven Ausdruck gefunden hat. Die „Hallische Singakademie" (Dirigent: *Willi Wurfschmidt*) sang die Chorstellen mit frischem Stimmglanz, großem Schwunge und wirklich positivem Können. Musikalisch sicher, wenn auch in der tonlichen Verschmelzung nicht gerade ideal, führte die Quartettsoli das Oratorien-Ensemble *Hedwig Kaufmann* (Sopran), *Martha Riemschneider* (Alt), *Alfred von Fossard* (Tenor) und Kammersänger *Emil Liepe* (Baß) aus. Paul Klanert.

— Über ein interessantes historisches Konzert, das in Dresden stattfand, entnehmen wir der Sächsischen Volkszeitung nachstehenden Bericht: „In Anwesenheit des Kronprinzen und des Prinzen Christian veranstaltete die Lehrerschaft des Königlichen Konservatoriums zum Besten ihrer Unterstützungs- (Pensions-) Kasse am 2. Dezember ein Wohltätigkeitskonzert mit der Devise: „Musik am sächsischen Hofe". Nicht weniger sächsischer Fürsten, Prinzen und Prinzessinnen Lieblingsneigung war es bekanntlich, in ihrer Musezeit sich der Musik zu widmen. Sie hielten es für ihre Ehrenpflicht, berühmte Musikautoritäten an ihren Hof zu ziehen, bei ihnen Unterricht zu nehmen und sich selbst in der Komposition zu versuchen und auszubilden. Viele überkommene, in der Königlichen Bibliothek jetzt ruhende Notenschätze geben davon Zeugnis. Die wertvollsten unter ihnen der Vergessenheit entrissen zu haben, ist das hoch anzuerkennende Verdienst des Herrn Professor *Otto Schmid,* der in Hof- und Klosterbibliotheken schon viele vergilbte historisch kulturprägnante Werke aufgefunden und zu neuem Leben erweckt hat; es sei nur an die verschiedenen von Herrn Schmid herausgegebenen, jetzt von Militärmusikchören vielfach gespielten alten sächsischen Armeemärsche erinnert. Gestern wurden Chöre (oberste Gesangsklasse des Königlichen Konservatoriums unter Leitung des Herrn Professor *Albert Kluge*) von Kurfürst Johann Georg II. und Karl Maria von Weber, Sologesänge (Fräulein Luise Ottermann) von Hasse, König Anton, Naumann, Karl Borromäus von Miltitz, Friedrich Hurka, Orchestersätze (Orchesterklasse des Königlichen Konservatoriums unter Direktion des Königl. Korrepetitors Kurt Striegler) von Heinichen, Zelenka, Naumann und Klavierstücke von Binder, Peter August (Herr Otto Urbach) vorgeführt. Sie alle zeigen Ähnlichkeit in der Struktur: Erfindung und Verwertung meist knapper kurzer Motive in den Sinfoniesätzen konzertierende Violin-, Cello-, Oboe-Solos mit begleitendem Streichquartett, sprechen aber lebhaft an durch gesunde, natürliche, tonisch thematische Arbeit und interessieren durch Erkennenlassen der mit der Zeit fortschreitenden Entwicklung in der Durchführung der Motive und Themen. Herr Schmid hatte Erläuterungen und Texte zu den einzelnen Kompositionen gegeben, und die alte Hofmusik brachte es dank der vorzüglichen Ausführung seitens der Konservatoriumslehrer und des wackeren Schülercötus zu neuem Leben und erfolgreicher Wirkung."[1])

— Das Oratorium „Gottes Kinder" von *Wilh. Platz* wird am 25. Januar d. J. in Speyer durch den Liedertafel-Cäcilien-Verein unter Leitung des Musikdirektors *Schefter* aufgeführt.

— Neue Minnelieder Walthers von der Vogelweide. Ein bedeutender literarischer Fund ist von dem Archivrat Dr. *Merx* im Staatsarchiv zu Münster gemacht worden. Er entdeckte ein Pergament, das die Texte von drei Liebesliedern Walthers von der Vogelweide und das Fragment eines Liedes von einem anderen Minnesänger enthielt. Außer dem literarischen Interesse verdient der Fund auch die ganz besondere Beachtung der Musikhistoriker, da es auch die Noten zu den Liedern Walthers von der Vogelweide enthält.

— Die Musikzeitschrift „Die Orgel" (Verlag von Klinner, Leipzig) gibt ein Kirchenmusiker-Lexikon heraus und fordert alle Kirchenmusiker im Haupt- und Nebenamt auf, bis zum 28. Februar, kurzgefaßte Selbstbiographien an den Verlag einzusenden. Möge keiner die Gelegenheit unbenutzt lassen, berühmt zu werden.

— Im Archiv des „Akademischen Konzerts" zu Jena, das aus dem alten akademischen „Collegium musicum" hervorging und im Jahre 1769 begründet wurde, fand der Unterzeichnete im vergangenen Sommer unter einem Stoß alter Werke von Graun, Benda, Richter, Toëschi, Kirnberger u. a. die geschriebenen Stimmhefte einer Sinfonie in C dur, und zwar das vollständige Streichquintett, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke. Es mußte sofort auffallen, daß die II. Violinstimme den Vermerk: „Louis van Beethoven", die Violoncellostimme die Aufschrift: „Symphonie von Bethoven" (sic!) trägt, und zwar von der gleichen Hand geschrieben, welche auch die Noten kopiert hat. Nach Übertragung der zum Teil sehr fehlerhaften und ungenauen Stimmen in Partitur ergab sich nun, daß wir es hier nicht nur mit einem äußerst interessanten Werk von hoher musikalischer Schönheit zu tun haben, sondern daß die Modulation, die melodische und rhythmische Gestaltung einzelner Themen, ihre musikalische Entwicklung, und vor allem der Aufbau und die Tonsprache des Adagio auffallend an die Werke der ersten Schaffensperiode *Beethovens* erinnern. Da die Stimmhefte dem Ductus der Schrift und dem verwendeten Papier nach aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen, da sich die Sinfonie in keinem thematischen Verzeichnis der Vorgänger Beethovens findet, aus inneren Gründen auch keinem derselben zugeschrieben werden kann, da ferner die erwähnte Aufschrift auf den beiden Stimmheften durch die auf Beethoven weisenden inneren Gründe besonders Gewicht erhält, so liegt die Vermutung nahe, daß hier eine unbekannte Jugendsinfonie Beethovens vorliegt. Daß Beethoven vor seiner bekannten „ersten" Sinfonie sich schon mit sinfonischen Arbeiten versucht hat, geht aus vielen Stellen seiner Briefe hervor, auch Themen zu einer solchen Jugendsinfonie sind überliefert. Daß es sich bei unserer fraglichen Sinfonie sehr wahrscheinlich um eine Jugendarbeit handelt, zeigt neben harmonischen und formalen Unebenheiten vor allem die Art der Instrumentation,

[1]) Von den zu Gehör gekommenen Werken erschienen einige: Johann Georg II. Chor mit Orgel (Laudate Dominum), Klavierstück von Christlieb Siegmund Binder und Hurkas reizendes Strickerlied in der Sammlung „Fürs Haus" (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza). Anderes findet man in dem Sammelwerk „Musik am sächsischen Hofe" (Breitkopf & Härtel). Wie ein anderes Dresdener Blatt bemerkte, „beschwor die Veranstaltung in dankenswerter Weise einmal jene lebens- und musikfrohe Zeit herauf, an deren Erbe wir in gewissem Sinne heute noch immer zehren".

die zum Teil offensichtliche Ungeschicklichkeiten aufweist. — Sehr stark erscheint die Tonsprache der Sinfonie durch Haydn beeinflußt, vor allem im Menuett und im Schlußsatz, auch Mozartsche Einflüsse machen sich geltend. Auf den frühen Beethoven weisen besonders die Einleitung, das Trio und in ganz auffallender Weise die dem Adagio (in Variationenform) angehängte herrliche Coda, die auch dem musikalischen Laien ohne weiteres durch die Art der Modulation, durch die weite Spannung des melodischen Bogens und den Stimmungsgehalt als typisch Beethovensch auffällt. Ob hier tatsächlich ein Werk Beethovens vorliegt, muß erst die weitere Nachforschung ergeben. Mag nun Beethoven der Autor sein oder irgend ein anderer, unbekannter Meister, — auf jeden Fall haben wir es mit einem Werk zu tun, dessen musikalische Schönheiten eine Wiedererweckung nach einhundertzwanzigjährigem Schlaf im Archivschrank vollauf gerechtfertigt erscheinen lassen.

(Programm des 5. akademischen Konzertes in Jena.)

Fritz Stein.

Besprechungen.

Wichenbecher, Otto, Op. 8, Andante religioso für Violoncello und Orgel. Leipzig, Verlag von D. Rahter.

Ein weihevolles Stück von breiter Melodik, für Spieler, die über einen vollen Ton auch in den höheren Lagen verfügen, ein dankbares Vortragsstück für Kirchenkonzerte. Die Orgelbegleitung ist geschickt gesetzt und rein harmonisch bedacht.

Hugo Schlemüller.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schmidt, Heinrich, Das Streichorchester der Mittelschulen. Heft 7: Joseph Haydn.

Die früher schon angezeigte Sammlung von Meisterwerken in der Bearbeitung für Streichorchester, Klavier und Orgel (oder Harmonium) wird eifrig fortgesetzt. Mit vollem Rechte, denn es ist darin ein Material geborgen, das für das Zusammenspiel wie auch für die Heranbildung des musikalisch ästhetischen Empfindens von höchstem erzieherischen Werte ist und daher in den an vielen Orten gebildeten Schulorchestern mit außerordentlichem Nutzen Verwendung finden dürfte. Das neue vorliegende (7.) Heft ist Joseph Haydn — zur Erinnerung an dieses Meisters Centenarfeier — gewidmet und enthält je einen Satz aus den Sinfonien in G dur (Nr. 100), in C moll (Nr. 95), das Finale aus dem sogenannten „Vogel-Quartett" (Op. 33 Nr. 3) und den Adagio-Satz aus der C dur-Klaviersonate (Nr. 5). Partitur und Stimmen sind genau durchgesehen, ebenso ist für dynamische Bezeichnungen hinreichend Sorge getragen. Einem jeglichen Satze vorangestellte Bemerkungen orientieren über den Satzbau und musikalischen Inhalt des betreffenden Stücks. Außerdem enthält jedes Heft einen kurzen biographischen Abriß über das Leben und Wirken des betreffenden Meister in deutscher und englischer Sprache. Es sei hiermit auf die wertvolle Sammlung empfehlend hingewiesen.

Auch eine andere, bereits bekannte Publikation, nämlich das Collegium musicum, herausgegeben von Prof. Dr. *Hugo Riemann*

erfuhr eine wesentliche Erweiterung. Neu liegen uns vor Nr. 21 (Locatelli, G dur-Trio), 23 (Porpora, D dur-Trio), 26 (J. C. Graun, C moll-Trio), 28 (Sammartini, Es dur-Trio), 29 (Perpolese, G dur-Trio), 30 (desselben B dur-Trio), 31 (J. L. Krebs, D dur-Trio), 36 und 37 (Gluck, Es dur und F dur-Trio). Als Beitrag zur Förderung vornehmster Hausmusik verdient die Riemannsche Sammlung das weitgehendste Interesse. Der Herausgeber ist Gelehrter und Musiker in einer Person, also im theoretischen wie praktischen Teile gleicherweise wohlerfahren. Die sämtlichen hier angezeigten Werke alter Kammermusik sind durchgängig von wertvollstem Inhalt und die Lebensfähigkeit dieser Musik wird sich, bei entsprechender von Riemann mittelst agogischer und dynamischer Hinweise erleichterter Ausführung einem jeden ohne weiteres offenbaren, wenn er überhaupt nur etwas historischen Sinn und Drang nach künstlerischer Erkenntnis besitzt. Eine neue Ausgabe von

Johann Sebastian Bachs Wohltemporiertem Klavier von *Bruno Mugellini*

wär vielleicht für Italien notwendig, für Deutschland kaum. Sie ist aber mit Gewissenhaftigkeit und Fleiß besorgt. Fast wäre eine gewisse Beschränkung der Anmerkungen erwünscht gewesen, denn durch ihre Menge ist der Druck hier und da etwas eng ausgefallen. Ebenso überflüssig war es, bei jeder Fuge Thema und Antwort, Gegenthema, Engführungen im Partitur-Auszug u. dergl. abgesondert als „Erläuterung" zu geben. Leute, die Seb. Bachs Werk zur Hand nehmen dürfen, müssen soweit gefördert sein, diese Dinge alle selbst finden zu können. Auf ähnliche Weise wäre auch sehr oft die Anhäufung des Fingersatzes ohne mindesten Schaden für eie Instruktion zu vermeiden gewesen. Es findet sich eine übergroße Menge Selbstverständliches und gänzlich Überflüssiges. Auch hier sollte dem Studierenden mehr Raum für selbsttätiges Denken und Arbeiten belassen sein.

Auf einige Bearbeitungen für Pianoforte zu zwei Händen sei noch aufmerksam gemacht. *Otto Taubmann* bietet das Notturno sowie die originelle Ballade und Serenade aus der „König Christian-Suite" von *Jan Sibelius* sowie *Beethovens* schöne D dur-Serenade (Op. 8, für Violine, Viola und Violoncello) in sehr spielbarer und klangvoller Übertragung dar; Ludwig Klee gab (zu viel Händen) eine Reihe von Armeemärschen aus früherer Zeit heraus, *Leone Sinigaglia* bringt sich wieder in angenehme Erinnerung mit den beiden sehr hübschen Piemontesischen Tänzen (Op. 31), die auch für Pianofortesolo sehr geeignet sind. Für die Zwecke der Hausmusik verdienen die angeführten Werke freundlichste Beachtung.

Eugen Segnitz.

Das heilige Abendmahl nach Lionardo da Vinci in farbigem Steindruck herausgegeben vom Christlichen Kunstblatt durch D. *David Koch*. Große Ausgabe 41 : 79 cm zu 3 M, kleine Ausgabe 26 : 36 cm zu 50 Pf.

Dazu schreibt D. *David Koch* selbst: Je höher die Sonne der Volkskunst am Himmel steigt, um so lauter wird der Ruf nach Farbenglanz! Im Reich der religiösen Volkskunst hat sich neben den modernen Meistern als beherrschender Liebling in allen Ländern *Lionardos* unsterbliches Abendmahl erwiesen. Aber neben den farblosen Reproduktionen suchte man immer schon nach einer Darstellung der Farbenpracht des Fresko-Originals. — Die Wiederherstellung des Fresko-Originals im Coenacolo der S. Maria delle Grazie zu Mailand — ist nun einem alten Plane, den schon Meister Eduard von Gebhardt in seiner Jugend mit sich herumtrug, besonders günstig gewesen.

Ein Gebhardt-Schüler hat zur Zeit der Restauration im Coenacolo selbst diese neue Studie in Farben ausgearbeitet, umgeben vom alten Original, von einzelnen großen Kopien, die herbeigeschafft waren und von dem ganzen übrigen wissenschaftlichen Material, das Dr. Otto Hoerth in seiner großen Monographie über das Abendmahl des Lionardo heranzieht.

Da es sich um die Herstellung eines Volksblattes handelt, so mußte der Grundcharakter des Stiches von Raffael Morghen beibehalten werden. Der Kenner aber wird beobachten, daß bei der Wiedergabe der Typen das herrliche Material der „Weimarer Köpfe" verwendet ist. Zur Reproduktion wurde die neueste Technik der Lithographie gewählt, die den satten, flächigen Ton des Fresko gut wiedergibt.

Gerade die Volkskreise, die sich mit moderner Christlicher Kunst noch nicht ganz befreunden können, werden an diesem farbenschönen, geistestiefen Bilde ihre Freude haben.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang. 1909/10.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

Nr. 6. Ausgegeben am 1. März 1910.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen. **Preis:** halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. **Anzeigen:** 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Kühne Noten.

Von **Franz Dubitzky**, Berlin.

II.

Als „musikalische Späße“ dürfen wir das gleichzeitige Auftreten von verschiedenen Tonarten in den Opern und Sinfonien unserer modernen Komponisten nicht auffassen; im Gegenteil — gerade die ernstesten, die hochdramatischen Situationen geben den zeitgenössischen Tondichtern den Grund zur Verschmelzung solcher in ärgster Feindschaft miteinander lebenden Klänge. In „Salome“ ringen die Stimmen des frommen Jochanaan und der sündhaften Herodias miteinander, H dur und D moll befehden sich arg.



Eine Verbindung von As moll und F dur zeigt eine andere Stelle in dem gleichen Musikdrama —

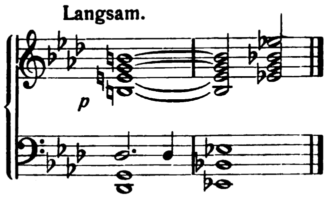


durch den Text: „wo Skorpione ihr Nest gebaut“ wird der „stechende“ Akkord entschuldigt.

Im „Heldenleben“ von R. Strauß ergehen sich am Schlusse des dritten Satzes („Des Helden Gefährtin“) über dem vom Streichorchester langausgehaltenen Ges dur-Akkord die Holzbläser in fernstliegenden, der fernen „Widersacher“ gedenkenden Tonreihen. Die „ferne“ Flöte finden wir in Scheinpflugs „Abendlied“ Op. 6 Nr. 2 („Du ferne Flöte hinter dem Hügel dort“); daß der ferne Flötenspieler bezüglich der Tonart um den Pianisten sich wenig kümmert so daß erst vom vierten Takte an, ein Zusammengehen in Fis dur stattfindet, bedarf keiner weitläufigen Erklärung.



Das gleichzeitige Auftreten von zwei Tonarten zeigen auch die nachstehenden Takte aus des letztgenannten „Worpswede“ (in dem ersten Beispiele ließe sich allerdings mit Leichtigkeit e-g-h in fes-g-ces umdeuten).

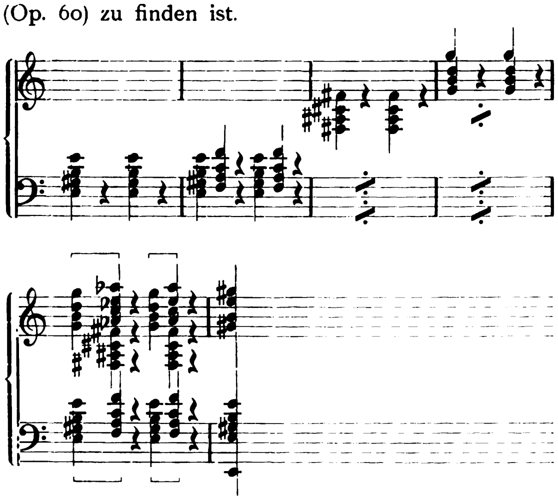




Die bereits erwähnten „Satire musicali" von Bossi enthalten einen Satz, in welchem die rechte Hand in A dur, die linke in As dur spielt; der Scherz klingt gar nicht so übel, wie man beim ersten Blick auf das Notenblatt glaubt — hier ein paar Takte:



Kein Scherz, sondern bitterer, leideserfüllter Ernst veranlaßte folgendes, den Zorn Gottes betonendes Chaos, das in einem der neuesten Werke Bungerts, in seinem Mysterium „Warum? Woher? Wohin?" (Op. 60) zu finden ist.



Doch nun genug von störrischen, von kühnen und kühnsten Akkorden! Wie herrlich wars doch damals — so wird vielleicht einer oder der andere meiner Leser angesichts all der hier vermerkten Ungeheuer denken — wie herrlich und reinlich wars in der Tonkunst, als es noch keine Harmonien, keine Drei- und Vierklänge, also auch keine Dissonanzen gab, kurzum: als man fein säuberlich einstimmig sang. 's ist lange her. Hucbald (840 bis 930) erreichte Mehrstimmigkeit, indem er den Cantus firmus von den andern Stimmen im Quarten- und Quinten-Abstand auf Schritt und Tritt begleiten ließ. Quarten- oder Quintenparallelen vom Anfang bis zum Ende eines Liedes! brrr! Einen „lieblichen Zusammenklang" nannte Hucbald solche Quintenfolge. Wie sich doch der Geschmack des Ohres ändert! Was den Großvätern „lieblich" geklungen, erschien den Vätern häßlich, während die Söhne zwischen beiden Meinungen sich halten. In Hucbalds Tagen räumte man den Quintenfolgen einen Ehrensitz ein, in dem Zeitalter Mozarts, in den Werken unserer Klassiker begegnet man „teuflischen" Quintenfolgen höchst selten, und seit dem Wirken Richard Wagners sind Quintenfolgen, wenn auch nicht beliebt, so doch geduldet und erlaubt. Einige bekannte Wagner-Quinten:

Tristan.



Ib.



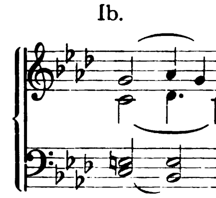
Ib.



Parsifal.



Ib.



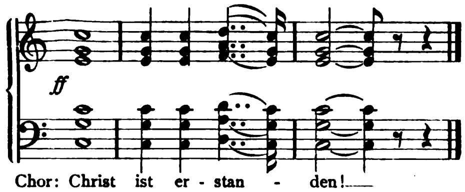
Ib.



Nibelungenring.



„Franz Liszt verwendet in seinen kirchlichen Monumentalwerken reine Quintenfolgen absichtlich, wo er das unfaßbar Hohe und Große den Sinnen greifbar machen will" — sagt Ludwig Nohl in seiner „Allgemeinen Musikgeschichte". Einer ähnlichen Wirkung begegnen wir in dem letzten Parsifal-Beispiele (Grals-Szene). Quinten (und Oktaven) zeigt eine Kirchenweise in Gounods Oper „Margarete":



Schon Guido von Arezzo verurteilte gegen 1020 das Singen in Quinten und Quarten. Unsere klassischen Meister „riskierten" dennoch hin und wieder ein paar „unerlaubte" Quinten und Quarten, wie einige Takte zeigen mögen.

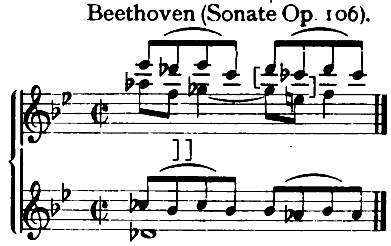
Bach (Matthäusp. Nr. 14). Ib. (Nr. 51). Ib. (Nr. 33).



Gluck (Armida, mehrere Male in der betr. Arie). Mozart (selbstverständlich im „Musikalischen Spaß").

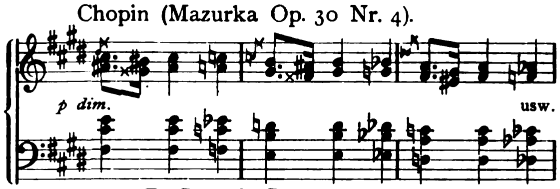


Beethoven (Sonate Op. 106).

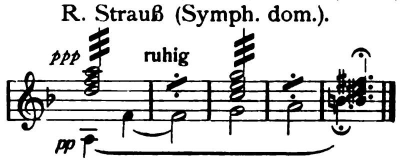


Über manche erlaubte Quintenfolge ärgerte sich jedoch der junge Beethoven, in seinem Studienhefte sehen wir z. B. die Notiz: „Die vielen nachschlagenden Quinten gelten für keinen Fehler. Sonderbar! Meine Wenigkeit kann platterdings kein Wohlgefallen daran finden." Einigen neuerer Zeit entstammenden Quinten (Quarten und Septimen) sei noch ein Blick geschenkt.

Chopin (Mazurka Op. 30 Nr. 4).



R. Strauß (Symph. dom.).



Ib. (Salome.) (Ib.)



Ib. (Des Helden Walstatt).



Ib. (Taillefer). Scheinpflug (Frühling, Thema der Winterwelt).



Auch der früher gebrachte Takt aus Schumanns „Ich kanns nicht fassen, nicht glauben" birgt Quinten (as-es, g-d). Eine Geigenmelodie, die durchgehends vom Cello in der Unterquarte

(oder richtiger in der Undecime  usw.)

mitgesungen wird, enthält Wolf-Ferraris Trio Op. 5; seltsam klingt zwar die Weise, doch keineswegs „erschrecklich". Ein lustiges Quintenstück ersann Bossi; ein paar Takte daraus:

Satire musicali (Nr. 3).





„Es ist dem Rezensenten unangenehm, daß er, bei den sonstigen Vorzügen dieser Lieder, doch so viele Hauptfehler gegen den reinen Satz hat finden müssen" — so lese ich in dem Jahrgang 1800 der Allgemeinen musikalischen Zeitung. Der Sündenbock, der sich wider dieses und jenes Gebot verging, hieß Methfessel (der Komponist ist noch nicht ganz vergessen). Als ersten Verstoß wider den

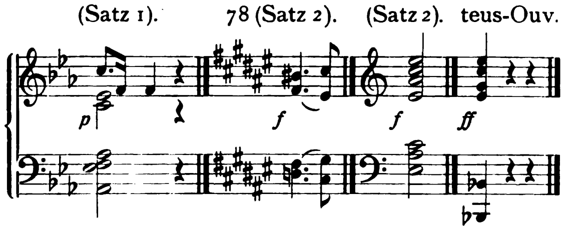
heiligen reinen Satz kreidete ihm der selige Kritikus die Quinten



an. Ein Glück, daß der Autor der letztangeführten launigen Musterquinten (Bossi) damals noch keine verderbliche, verhöhnende, verleitende Notenfeder schwang. (Und Richard Strauß . . . . na . .!)

Derselbe Referent vom Jahre 1800 sagt weiter inbezug auf Herrn Methfessel: „Wer wird wohl ein Lied mit dem Quartsextenakkord anfangen, wie hier das letzte Lied anfängt?" Ja, verehrter alter Herr, solche Freiheit übten auch der damals dreißigjährige Beethoven und andere klassische Tonmeister. Der junge Beethoven gab bezüglich eines kleinen Tonsatzes in seinem Studienhefte die Erklärung ab: „Hier ist eine Licenz. Ich habe von dem alten Machtspruch: Keine Regel ohne Ausnahme (nulla regula sine exceptione) auch einmal Gebrauch machen wollen, und mit einer Sexte angefangen, nämlich im ersten Takte einen imperfekten Akkord gemacht, wo doch ex officio ein vollkommener sein sollte. Ohne Reue zu fühlen, gelobe ich dennoch Besserung, und will beim vierstimmigen[1]) Satze diese Todsünde dadurch abbüßen, daß ich unter das Tenor-C als Grundton die Terz A setze; dann gibts ein kompletes Quadricinium[2]); dann wird's wohl recht sein; die Herren Philister werden mir nichts anhaben können, und nolens volens mich pardoniren müssen." In seinen Werken treten z. B. die folgenden, die alte Lehr' mißachtenden Anfangsakkorde auf:

Kl.-Sonate Op. 31 (Satz 1). Kl.-Son. Op. 78 (Satz 2). 7. Sinf. (Satz 2). Prometeus-Ouv.

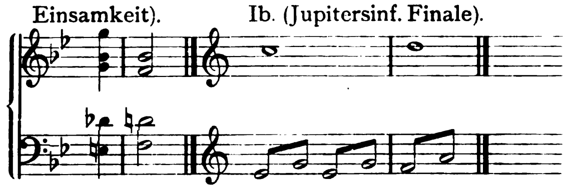


1. Sinf. (Satz 1.) Quartett Op. 59 Nr. 3.



Selbst vor Beethovens, des kühnen Neuerers, Zeiten respektierte man nicht stets die gute hundertjährige Sitte:

Mozart (An die Einsamkeit). Ib. (Jupitersinf. Finale).

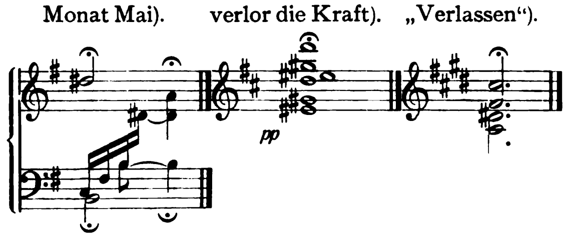


Haydn (Quartett). Ib. (Schöpfung, Anf. des 2. Teils). Bach (Choral).



Die neueren Komponisten schütteln, über all solche Verbote lächelnd, den Kopf und bringen wenn's ihnen gut scheint, auch als Schluß eines Tonstückes einen „imperfekten" Akkord oder gar eine fragende, unaufgelöste Dissonanz.

Schumann (Im wunderschönen Monat Mai). Liszt (Lied: Ich verlor die Kraft). (Ib. Lied „Verlassen").



Capellen (Japanische Volksmelodien Nr. 12).



Mit einem Quartsextakkord beginnt Beethoven das Allegretto seiner A dur-Sinfonie, wie schon erwähnt, und mit demselben Akkord endet der Satz. Bossi läßt in den „Satire musicali" einen in C dur notierten und beginnenden Satz in — Fis dur verklingen. Von C dur nach Fis dur — das gilt als ein kühner Sprung.

Andersgearteten kühnen, bei Sängern und Sängerinnen wenig beliebten Sprüngen seien einige Zeilen eingeräumt.

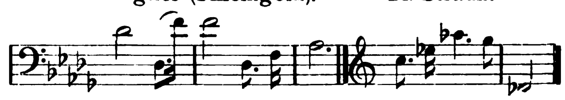
Verdi (Vier heilige Gesänge). Wolf-Ferrari (La vita nuova).



[1]) Im vorliegenden Falle herrscht Dreistimmigkeit.

[2]) Ein vierstimmiger Satz.

Wagner (Rheingold). R. Strauß.



(Parsifal.) R. Wiemann (Die Okeaniden, Op. 32).



In dem ersten dieser Beispiele erleben wir zudem einen kühnen „Sprung" vom Pianissimo zum Fortissimo. Die älteren Meister hüteten sich vor allzuweiten Sprüngen, doch wird man etwas „kühnen" Sinn den folgenden Takten nicht absprechen können.

Mozart (Entführung). Bach (Pfingstkant.: M. gläub. Herze frohlocke).



Telemann (1681—1767) „Don Quixote der Löwenritter".



Sowohl in der Arie von Mozart als auch in dem Bach-Takte haben wir den Schluß eines Tonstückes vor uns; Bach wählt statt des erwarteten f^2 den großen Septimensprung hinab zum f^1, während Mozart, veranlaßt durch den lebhaften Text („Welche Wonne, welche Lust herrscht nunmehr in meiner Brust!"), auf a^1 (Sekunde von G dur) statt des „gesetzlichen" g^1 (h^1 oder d^2) den Septimensprung zum freudigen g^2 folgen läßt, welche Sünde er allerdings durch den regelrechten weiteren Verlauf, durch die Tonfolge a^1-g^1, vergessen und wieder gut macht.

Einer „kühnen" Tonfolge, die in den allerjüngsten Schöpfungen auftaucht, sei zum Schluß noch gedacht, nämlich der Ganzton-Skala. Eine wichtige Rolle ist ihr in Strauß' „Salome" zugefallen, sie malt den trunkenen Zustand des Herodes.

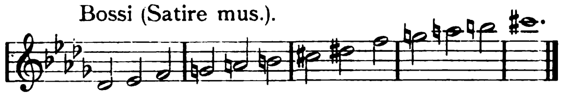


Eine recht störrische Tonleiter! Sie stammt aus China, man bildete dort deren zwei: f g a h cis dis und fis gis ais c d. Einige weitere Ganzton-Beispiele:

Liszt (Dante-Sinfonie).



Bossi (Satire mus.).



Mozart (Musikalischer Spaß).



Etwas bunt sieht das Bossi-Zitat aus, hier Be-Tonart, dort Kreuz-Tonart, dort vorzeichenlose Tonart. Das Spielen der Ganzton-Skala wird manchem Schwierigkeiten bereiten. Welchen Fingersatz soll man auf dem Klavier wählen? In unseren Klavierschulen ist meines Wissens die seltsame Tonleiter noch nicht zu finden, in Zukunft (angesichts der „Salome") wird man das Versäumte nachholen müssen. Ich gebe hier den Fingersatz, der bei umfangreichen und in schnellem Tempo auftretenden Ganzton-Skalen wohl der geeignetste sein dürfte. (Vielleicht weiß einer meiner Leser einen besseren? — dann heraus damit!)



Und nun: genug der „kühnen Noten"! Sollen wir sie durchgehends Goldes wert erachten? Sollen wir „Umsturz"-Noten, rebellische Akkorde, wie ich sie hier vorstellte, kurzerhand mißachten? Im „Critischen Musicus" vom Jahre 1740 lese ich: „Die Ausschweifungen, die — auch von sehr großen Meistern, begangen werden, müssen uns nicht zur Folge dienen. Man soll vielmehr daraus das unnatürliche und das ungestalte Wesen solcher lächerlicher Ausschweifungen einsehen lernen. Regeln, die aus der Vernunft und Natur entstehen, können durch kein Ansehen der Person und durch keine Gewohnheit aufgehoben werden. Sie bleiben unbeweglich und allezeit gegründet. Und endlich, ist es nicht thörigt, die Fehler und die Ausschweifungen

großer Leute nachzuahmen?“ Hm . . . das klingt ganz schön (und so neuzeitlich!). Indessen — was bedeutet in der Musik Vernunft, Regel usw.? Wo ist Anfang, wo Ende? In demselben „Critischen Musicus“ finden wir einmal die „kühne Note“: „Bachs Kompositionen sind keineswegs von solchem Nachdruck, Überzeugung und solchem vernünftigen Nachdenken als die Telemannschen und Graunschen Werke“. Des „Critischen Musicus“ Vernunft erwies sich, woran heute niemand zweifelt, im Falle Bach als eitel Unvernunft. Mithin — — — jedoch ich will keine „allzukühne Schlußnote“ setzen.

Unbekannte Schriften von Carl Maria von Weber.

Mitgeteilt von Dr. **Carl Mennicke.**

III.

Das Gespräch kam auf den Ausdruck.

Ich bemerkte, dafs ich in so mancher Oper jenen Ausdruck vermisse, der mich sogleich in das vom Dichter vorgezeichnete Gefühl versetze und darin festhalte. Und so erscheint mir alles, was ich selbst in der Art versuche, fuhr ich fort, noch zu matt, farblos, unbestimmt, und ich werde oft ganz mutlos!

„Können Sie sich etwa schwer nur in eines anderen Lage und Gemütsstimmung versetzen?“ fragte Weber, „Das dürfte ich nicht sagen“, erwiderte ich. „Ich glaube eine ziemlich reizbare Fantasie zu besitzen; ich kann mich durch rührende Einbildungen leicht zu Thränen, durch gehässige in Wuth bringen u. s. f., aber wenn ich etwas dergleichen in Musik übertragen will, fühle ich, dafs es nicht in schlagender Kraft das ist, was es meiner Empfindung nach sein müfste“.

„Deshalb dürfen Sie den Muth nicht verlieren“, sagte Weber. „Wie es der Künstler fühlt, bringt er es selten in voller Macht zur sinnlichen Vorstellung.“

„Was hilft ihm aber sein Schaffen,“ rief ich aus, „wenn die Masse unbewegt bleibt beim Anhören seiner Werke?“

„Wir dürfen“, sagte Weber, „die Schuld des kalt bleibenden Publicums nicht immer allein dem Künstler zuschreiben. Es giebt noch andere, nicht von ihm abhängende Ursachen dieser traurigen Erscheinung.“

„Die Zeiten werden schwieriger für den Componisten; es wird jetzt zu viel Musik gemacht. Das Publicum ist von Jugend auf zu sehr an sie gewöhnt, die Reizbarkeit dafür geht immer mehr verloren. Dasselbe Tonstück, das Sie heute unbewegt läfst, weil Ihr Ohr ganz konstant ist, würde Sie sehr ergreifen, wenn Sie ein Jahr über gar keine Musik gehört hätten.“

„Das ist wohl ein Grund mit,“ wagte ich zu entgegnen, „aber dann kommt doch wieder ein Werk, wie Ihr Freischütz z. B., welcher die Blasirtheit überwindet, und das ganze Publicum mächtig erregt? Ist das blosz die unbewufste That des Genies oder kommen ihm bewufste Bestrebungen dabei zu Hilfe? Wer könnte das sicherer entscheiden als Sie!“ setzte ich mit bittend fragendem Blick auf ihn hinzu.

„Entscheiden“, erwiderte Weber,“ wäre wohl zu viel verlangt. Was ich aber darüber denke und wie ich bei meiner Operncomposition in dieser Beziehung verfahre, will ich Ihnen gern sagen.“

„Für die Aufgabe, das in mir durch den Dichter hervorgerufene Gefühl so zu schildern und in eine solche musikalische Form zu fassen, dafs es möglichst auf alle Zuhörer die gleiche und bestimmte Wirkung hervorbringe, habe ich zunächst drei Maximen; sie heifsen: Mitten in die Sache hinein; Festklammern, und Konzentration.“

Ich spitzte die Ohren und freute mich innerlich auf die neue Ausbeute für mein Tagebuch!

„Ich glaube nämlich“, fuhr Weber fort, „dafs viele, namentlich junge Talente, von ihrem ungeduldigen Compositionstriebe hingerissen, zu bald anfangen zu schreiben, wenn sie kaum den Blick auf das Gedicht geworfen, und das verlangte Gefühl erst in ihnen im Heraufdämmern begriffen ist. Wie kann man aber für andere deutlich malen, wenn man selbst noch undeutlich sieht, und wie soll eine Schilderung kraftvoll und lebendig werden, deren Empfindung noch matt in uns selbst ist? Mein Grundsatz war und ist daher, erst dann zu schreiben, wenn der Gegenstand in voller Klarheit und Lebendigkeit vor meiner Einbildungskraft steht und das Gefühl in voller Stärke in meinem Gemüthe lebt. Alsdann suche ich Letzteres mit den ersten Noten gleich in seinem vollen Leben und so bestimmt wie möglich zu erfassen und zu schildern.“

„Und was verstehen Sie unter Festklammern?“ fragte ich gespannt.

„Unter Festklammern verstehe ich“, sagte Weber, „dafs man sich bemühe, jeden Takt ebenso bestimmt zu halten, und keinem einzigen matten, unbestimmten Einlafs in das Bild gestatte. Auch in dieser Beziehung gehen viele Componisten nicht sorgfältig genug zu Werke, sie beachten das Einzelne zu wenig — was ist ein Takt für sich betrachtet in ihren Augen! Aber er ist sehr viel! er kann durch ungeeignetes Betragen die Harmonie einer ganzen Melodie stören. Versuchen Sie in *Mozarts* ‚Reich mir die Hand, mein Leben‘ oder in irgend einem Gedanken seiner Opern nur einen Takt anders zu machen, und Sie werden sogleich erkennen, wie das Ganze dadurch gestört wird, und wie jeder eben darum ein der Natur dieser Melodie wesentlicher Zug sein mufs.“

Diese Bemerkung wollte mir doch etwas zu subtil erscheinen, und ich erlaubte mir daher die Frage, ob durch solches minutiöses Aufmerken des Verstandes nicht die Begeisterung in ihrem freien Fluge gehemmt werde und erkalten müsse.

„Darüber ist nicht zu streiten“, erwiderte Weber, „denn Natur und Gewohnheit der Künstler sind sehr verschieden. Was des Einen Fantasie stärker anfacht, kann des Andern Flamme auslöschen. Mich lähmt dieses Festklammern an den Gegenstand, oder wenn Ihnen das vielleicht deutlicher klingt, dieses deklamatorische Anschmiegen der rhythmischen und tonischen Accente und Biegungen an das zu schildernde Gefühl keineswegs, es steigert vielmehr meine innere Wärme. Es mag Ueberwindung und längere Gewohnheit verlangen, an dieser Maxime festzuhalten. Ich aber mufs Gott danken, dafs er mich darauf geführt hat, denn ohne sie hätte ich überhaupt schwerlich etwas Gescheites hervorgebracht.“

„Wie das?“ fragte ich verwundert.

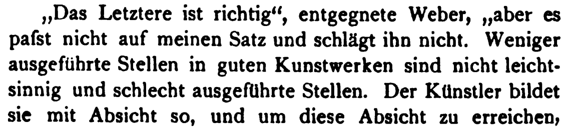
„Diese Maxime“, fuhr Weber fort, „setzt mich nämlich in Stand, ziemlich zu jeder Stunde meine Begeisterung herbeibeschwören zu können und wieder da anzuknüpfen, wo ich abbrechen mufste. Denn bei meinen vielen Geschäften ex officio, und den vielfachen Anforderungen an mich von aufsen her, kann ich meine gröfseren Arbeiten nie in einem Zuge fortführen, kann auch nicht, wie Goethe will, auf die günstige Stunde und Stimmung warten, sondern mufs arbeiten, wenn ich Zeit habe, und dann mir die Stimmung machen. Das gelingt mir meist durch jenes Festklammern oder Fixiren auf das Kleinste, natürlich, wenn das Objekt durch die frühere Prozedur, wovon ich zu Ihnen gesprochen, schon deutlich in mir vorhanden ist. Welche Menge der heterogensten Beschäftigungen und nichts weniger als künstlerischen Stimmungen haben sich in breiten Tages-, ja Wochenströmen zwischen den kurzen Momenten durchgedrängt, in denen ich an dem Freischütz arbeiten konnte! Ist er eine Kunstströmung für sich geworden, so habe ich es jener Gewohnheit mit zu danken. Und am Ende liegt eine Hauptursache, warum wir so selten durchgreifende Wirkungen erfahren, doch mit in dem Leichtsinn der Künstler oder in ihrem falschen Glauben, dafs es in dem Kunstwerke Kleinigkeiten gebe, die einer sorgsamen Behandlung nicht bedürften.“

„Das habe ich in der That auch geglaubt“, sagte ich, „wie man ja auch oft hört und liest, dafs der Künstler gewisse Momente mit Absicht weniger ausführe, um andere, auf denen die Hauptwirkung beruhe, desto mehr hervorzuheben.“

„Das Letztere ist richtig“, entgegnete Weber, „aber es pafst nicht auf meinen Satz und schlägt ihn nicht. Weniger ausgeführte Stellen in guten Kunstwerken sind nicht leichtsinnig und schlecht ausgeführte Stellen. Der Künstler bildet sie mit Absicht so, und um diese Absicht zu erreichen, mufs er dieselbe Sorgsamkeit darauf verwenden. Tun und Unterlassen, wenn es sich um das Hervorbringen einer bestimmten Wirkung handelt, müssen mit gleicher Ueberlegung berechnet und mit gleicher Abwägung der Mittel ausgeführt werden. In diesem Sinne statuire ich keine Kleinigkeiten in dem ächten Kunstwerke, solche Stellen oder Züge nämlich, bei denen es einerlei wäre, ob ich sie so oder anders bilde. Glauben Sie mir, ob ich in einer Melodie eine Quarte anstatt einer Terz, oder umgekehrt, steige oder falle, ist für den richtigen Ausdruck oft von grofser Bedeutung.

Bei dieser Rede fiel mir eine Stelle aus Maxens Arie ein, die mir zwar stets aufgefallen war, hinter der ich aber eine besondere Absicht nicht gesucht, sondern sie eben für eine jener kleineren Einzelheiten gehalten hatte, bei denen der Künstler denkt: so oder so ist einerlei. Jetzt stieg mir eine Ahnung auf, und ich ergriff den günstigen Punkt des Gesprächs, um mir Licht zu verschaffen.

„Ihre letzte Bemerkung“, sagte ich, „ruft mir eine Frage ins Gedächtnifs, die mir im Freischütz jedesmal aufgestiegen, ohne dafs ich sie mir bis jetzt hätte beantworten können. Max singt in seiner Arie das erstemal:



Bei der Wiederholung der Melodie aber



Das erstemal steigt die Melodie eine Quarte und die Harmonie weicht aus; das zweitemal wird aus dem Quartensprung nur eine Terz und die Harmonie bleibt in G dur. Man könnte sagen, oder vielmehr ich habe früher gedacht, es sei hier gegen ein Kunstgesetz gesündigt worden, gegen das der Steigerung, da in der ersten Lesart die Melodie offenbar schärfer nüancirt ist, als bei der nachherigen Wiederholung, aber . . .“

„Nun aber?“ fiel Weber lächelnd ein.

„Ich bin jetzt überzeugt, dafs Sie zu dieser umgekehrten Behandlung einen guten Grund gehabt haben, den ich leider nur nicht finden kann.“

„Allerdings“, sagte Weber, „habe ich dazu einen guten Grund gehabt, — die Natur. Steigerung ist ein wirksames Kunstmittel; wenn man es aber da anwendet, wo die Empfindung sinkt, begeht man einen Fehler. Dies wäre der Fall geworden, wenn ich die bezüglichen Stellen in umgekehrter Ordnung gebracht hätte. Maxens Gemüth wird in jener Situation wechselweise von zwei entgegengesetzten Vorstellungen bewegt, von Gedanken an sein böses Schicksal, das ihn seit einiger Zeit verfolgt, ihm keinen Schufs mehr gelingen läfst, und von Gedanken an seine früheren, schönen Hoffnungen, an seine Liebe, an seine arme Agathe, die er zu verlieren fürchten mufs. Bei dem Andante in G dur wenden sich seine Vorstellungen zurück nach der Geliebten, wie sie hoffend am Fenster seiner harrt. Dies versetzt ihn in eine liebend wehmüthige Stimmung. Aber die eben verlassene bittere Leidenschaftlichkeit im vorhergehenden Recitativ zittert noch aufregend in die neue sanftere Empfindung herüber, was mir der etwas heftige Quartenschritt der Melodie so wie die plötzliche Ausweichung dazu von G dur nach A moll wohl zu versinnlichen schien. Als die neue Vorstellung sich festgesetzt hat und in Folge davon die Stimmung weicher und ruhig wehmüthiger geworden, macht auch die Melodie den sanfteren Terzenschritt und in der leitereigenen Tonart.“

Ich hätte den Meister um den Hals fallen mögen, so glücklich machte mich seine Bemerkung, die mir vollkommen einleuchtete. Ach, in den warmen Jahren des Strebens und Hoffens glaubt man mit einer neuen Erkenntnis auch die sichere Ausübung derselben zugleich gewonnen zu haben, bis die nächsten Versuche uns wieder daran erinnern, dafs das Wissen das Können noch nicht zur unmittelbaren Folge hat, sondern oft erst nach langen und schweren Übungsmühen erreicht wird. Wieviel widersinniger noch ist es zu glauben, ein rechtes Können sei ohne Wissen möglich! Wie treffend drückt Goethe diesen Unsinn gegen Eckermann aus, wenn er sagt: „Dagegen denken die deutschen Narren, sie verlören ihr Talent, wenn sie sich um Kenntnisse bemühten, obgleich jedes Talent sich durch Kenntnisse nähren mufs und nur dadurch erst zum Gebrauch seiner Kräfte gelangt.“

Ich war begierig auf Webers dritte Maxime und erinnerte ihn daran.

„Unter Konzentration“, sagte er, „verstehe ich Kürze, Gedrängtheit der ganzen Form sowohl als aller einzelnen Theile darin. Und dies kann eben nur wieder durch Anwendung

jener Festklammerungsmaxime, wie aufs kleinste, so auch auf gröfsere Theile erreicht werden. Wie nämlich in kein Motiv (— Weber brauchte dies Wort in dem damals noch durchaus gangbaren Sinn von Melodie —) ein einziger schwacher Takt sich eindrängen darf, so darf natürlich noch weniger in einer Form ein müfsiges oder mattes ganzes Motiv (— Periode in meinem Sinn —) erscheinen, weil dadurch sogleich die Prägnanz verloren geht, das Gefühl gestört und der Einblick geschwächt wird."

„Und durch strenges Festhalten und glückliches Ausführen dieser drei Maximen", sagte ich, „glauben Sie, erhielten die dramatischen Compositionen jene Art von energischen Ausdruck, der sicher auch jetzt noch jedes Publicum ergreifen werde?"

„Noch nicht ganz", sagte Weber. „Man gewinnt durch sie die Wahrheit des Ausdrucks, und die concise Form, und damit allerdings schon viel. Aber es kommt auch noch darauf an, wie man eine Wahrheit ausspricht, ob matter oder lebendiger, oder wie Sie eben sagten, energisch. Ja, Energie des Ausdrucks mufs hinzukommen; das kalt und matt und gleichgültig vor eine Kunsterscheinung tretende Publicum mufs stark angegriffen, mufs zur Aufmerksamkeit und Theilnahme gezwungen, mufs mit Macht in den Kreis derselben hineingerissen werden, denn freiwillig erhitzt es sich nicht. Es befindet sich nicht mehr in der Kindheit, die mit Wenigem zu erfreuen oder zu rühren ist, weil Alles ihr noch neu und frisch erscheint, sondern es ist fast einem Greise zu vergleichen, der bereits Alles gesehen, Alles empfunden, Alles genossen hat, was ein langes und reiches Leben nur bieten mag, und der ganz absonderlich angegriffen seiu will, wenn er aus seiner Herzensruhe und seinem gewohnten bequemen Gedankenkreise herausgebracht und in einen lebhaften und leidenschaftlichen Zustand versetzt werden soll."

„Ihre letzte Forderung an den Componisten", fragte ich, „ist demnach: sei energisch?!"

Weber lächelte. „Allerdings", sagte er, „ist das meine Forderung; aber was ist damit für die Praxis gewonnen, denken Sie jetzt bei sich? Nicht mehr, als riethe ich Ihnen, schön zu componiren nicht wahr?"

„Und doch wieder würde es lächerlich sein, wenn ich fragen wollte, wie gewinne ich die Fähigkeit, energisch auszudrücken? denn Sie würden natürlich antworten! empfinde energisch!!"

„Das werde ich nicht antworten", sagte Weber, „denn dafs diese Fähigkeit bis zu einem gewissen Grade in jedem Componisten von wirklichem Beruf vorhanden sein mufs, versteht sich von selbst. Ich will Ihnen das Wort nennen, das mir zur Energie des Ausdrucks hilft, es heifst — Uebertreibung."

„Uebertreibung!" rief ich erstaunt aus. Ich durfte erstaunen, denn dafs Weber nicht scherzte, sah ich ihm wohl an. „Vor nichts wird ja der Künstler mehr gewarnt", fuhr ich fort, „als vor Uebertreibung; denn durch sie wird das Kunstwerk unnatürlich!" „Und doch ist es mein Ernst, und ich bleibe bei dem Wort," sagte Weber. „Freilich ist Uebertreibung ein grofser Fehler, wenn sie von dem Publicum an dem Kunstwerk bemerkt wird. Aber dem Künstler ist sie ein hilfreicher Genius."

Ich sah ihn zweifelnd an, sendete, die Augen niederschlagend, schnell die Frage nach dem möglichen Sinn dieser Äufserung in mein Inneres, bekam aber keine Antwort, und richtete meinen Blick wieder gespannt auf Weber.

Die vergebliche Jagd, die ich angestellt, hatte er wohl bemerkt, und es schien ihm Spafs zu machen, mich durch das räthselhafte, scheinbar widersinnige Wort einigermafsen verirrt zu haben. Er fuhr darauf fort: „Ich will Ihnen die Sache etwas deutlicher zu machen suchen. — Der Künstler ist in den Stunden des Schaffens in erhöhter, gereizter Stimmung. In Folge davon machen die Gedanken, die ihm kommen, einen tieferen Eindruck auf ihn und erscheinen ihm wirkungsmäfsiger als sie in der That oft sind. Umgekehrt ist das Publicum vor einem neuen Kunstwerke noch in seiner gewöhnlichen, von Geschäften abgespannten Stimmung, und die Gedanken, die ihm vorgeführt werden, machen oft einen geringeren Eindruck auf dasselbe, erscheinen ihm wirkungsloser als sie vielleicht sind. Dem Liebenden gefallen alle Züge, Bewegungen usw. an seiner Geliebten, er findet Alles an ihr reizend, was den Unbetheiligten oft gleichgültig läfst oder ihm gar unschön dünkt. So hält nun auch der Künstler in der Stunde der Begeisterung leicht jeden Tongedanken, den ihm die Fantasie vorstellt, für einen energischen Zug des Gefühls, welches bereits warm in ihm lebt, und hierin täuscht er sich natürlich nicht immer, aber oft."

„Das ist nur allzuwahr", rief ich aus, „ich habe die traurige Erfahrung leider oft an mir selbst gemacht. Ist es mir doch begegnet, dafs mir, indem ich brütend in der Stube herumging, Gedanken kamen, die mich so mächtig ergriffen, dafs ich Thränen dabei vergofs. Und schon am andern Tage, wenn ich sie auf dem Papier wieder ansah, war ihre Wunderkraft verschwunden, sie erschienen mir matt, und ich konnte nicht begreifen und schämte mich darüber, dafs ich sie für glückliche und bedeutende hatte halten können!"

„Und ein anderes, als eine Selbsttäuschung", sagte Weber, „wäre denn die noch weit traurigere und so oft vorkommende Erscheinung zu erklären, dafs Künstler ganze grofse Werke hervorbringen, denen sie eine Wirkungskraft eingehaucht zu haben glauben, die Berge versetzen werde, während sie später bei der Aufführung mit Schrecken sehen, dafs das ganze Publicum unbewegt dabei bleibt? An diese Selbsttäuschung nun denke ich bei meinen Arbeiten, mifstraue der Stärke meines Gedanken hinsichtlich der Wirkung auf mich, und übertreibe den Ausdruck etwas, suche ihn auf die glühendste Weise zu gestalten, überzeugt, dafs das, was mir in der gereizten Stimmung vielleicht als zu stark und übertrieben erscheint, nicht so dem Zuhörer erscheint, sondern für ihn erst den Grad von Lebendigkeit erhält, der ihn in die verlangte Wärme und Mitempfindung zu versetzen vermag."

„Wieder ein Licht geht mir auf", sagte ich freudig; „nicht allein eine gemachte Bemerkung in Ihrem Freischütz und in mancher anderen Oper, in der Vestalin z. B. bestätigt sich mir dadurch, sondern auch der Grund dafür leuchtet mir nun ein. Es ist mir wohl bei manchen Stücken die Frage leise aufgestiegen, ob der Ausdruck darin nicht etwas zu excentrisch sei. Es kam mir z. B. eine solche Ahnung bei Agathes Arie in dem Allegro „All' meine Pulse schlagen" usw., der Ausdruck streift fast ans Wildleidenschaftliche und man könnte ihn für ein deutsches Jägermädchen von so passivem Charakter wohl etwas übertrieben nennen."

„Und eben das", sagte Weber, „werden Sie von mancher Gefühlsäufserung der Julia in der Vestalin, noch mehr von der gemessenen älteren Obervestalin in dem Allegro ihrer

ersten Arie, und überhaupt noch von manchem Stücke anderer Opern, ja Sie werden es selbst von allen guten Instrumentalcompositionen sagen können — es herrscht ein excentrisches Leben in ihnen, das über den Grad unserer irdischen Gefühlsstärke hinausgeht, aber der gewöhnliche Zuhörer empfindet das gar nicht so, für ihn ist es die wahre energische Ausdrucksweise, und auch den reizbaren zuhörenden Künstler stört es nicht. Wenigstens habe ich den Vorwurf outrirter Schilderung meinen Compositionen noch nicht machen hören."

„Gewifs nicht", sagte ich. „Wenn aber dieser Grundsatz richtig ist, und er ist es gewifs, so wäre ja z. B. auch eine etwas übertriebene stärkere Instrumentation gerechtfertigt, ja nöthig, da das Ohr des Publicums auch hier durch ein zu sparsam gebrauchtes Orchester nicht mehr gehörig aufzuregen sein möchte? Dem widerspricht aber Ihre Partitur zum Freischütz, die ich fast Note für Note auswendig weifs. Sie ist im Vergleich zu den Partituren vieler jetziger Componisten oft sehr sparsam und durchsichtig instrumentirt."

„Der Himmel bewahre uns vor dem Glauben, dafs die Masse und Anhäufung äufserer Mittel unbedingt nöthig sei, um starke Wirkungen hervorzubringen" sagte Weber. „Meine gesteigerte Ausdrucksweise bezieht sich hauptsächlich auf die Zeichnung der Gedanken. Die Melodie mufs energisch, ihre instrumentale Umkleidung darf nie überladen sein. Es ist einer der allergewöhnlichsten Fehler, auch grofser Componisten, dafs sie mehr Instrumente und mehr Figuren im Accompagnement anwenden, als der Gedanke nöthig hat. Ich suche diesen stets von allem unnöthigen Beiwerk rein zu erhalten, damit er ungetrübt und leicht durch das Ohr in das Gemüth fliefsen könne. Dafür suche ich jedem Gedanken die charakteristische und wohlklingende Instrumentirung zu geben. Diese Grundsätze befolgte ich nicht allein bei den zarten Partien, sondern auch bei den starken und gewaltigen. Zu viele rhythmisch verschiedene Figuren zugleich hören lassen, bringt gar leicht Wirrwarr hervor. Dagegen sind Stellen, wie in der Wolfsschlucht (Weber sang hier):



wo alle Stimmen des ganzen Orchesters denselben Rhythmus haben, immer die sicher wirkendsten."

Ich bemerkte, dafs es doch auch manchen Gedanken gebe, der in der Zeichnung sehr unbedeutend sei, durch den instrumentalen Schmuck aber sehr gehoben werden könne.

„Das will ich nicht in Abrede stellen", sagte Weber, „und wo man einen solchen hat, da helfe man ihm auf durch besonderes Beiwerk. Aber was kann den Künstler überhaupt dazu bringen, melodisch nichtssagende Gedanken von seiner Fantasie aufzunehmen? Entweder Mangel an melodischer Erfindung, oder Leichtfertigkeit und Uebereilung, oder die Einbildung, es sei alles gut, was in seinem Kopfe erscheine. Was mich betrifft, so habe ich immer dafür gehalten, dafs jeder Gedanke schon in seiner Zeichnung möglichst bedeutend und ausdrucksmäfsig gestaltet sein müsse."

„Allerdings", sagte ich, „liegt in den allermeisten Ihrer Melodien eine deklamatorisch-melodische Ausdruckskraft, dafs sie, auch allein gesungen, oft mehr auf das Gefühl wirken als viele mit allem Pomp des Orchesters auftretende Gedanken anderer Componisten. ‚Durch die Wälder durch die Auen' — ‚Jetzt ist wohl ihr Fenster offen' — ‚O lafs Hoffnung dich beleben' u. s. f. sagen an sich schon dem fühlenden Herzen die Hauptsache."

„Nun denn", sagte Weber, „warum hätte ich ihnen ein mit vielen Nebenzierrathen verbrämtes Kleid anziehen sollen?"

Wir kamen auf Harmonie und Modulation zu sprechen, und ich bemerkte, dafs beide Mittel mir im Freischütz überall so treffend mit dem innern Gange der Gefühle übereinzutreffen schienen.

„Wenigstens", sagte Weber, „habe ich es damit stets sehr ernst genommen und nicht allein für jede Hauptstimmung die entsprechende Haupttonart zu treffen gesucht, sondern mich auch bemüht, mit der Modulation jeder modifizirten Regung darin treulich nachzufolgen."

„Man braucht nur das Jungfernlied und den Höllenspektakel in der Wolfsschlucht in dieser Hinsicht miteinander zu vergleichen," bemerkte ich, „um sogleich aufs unzweideutigste zu erkennen, dafs Sie Ihre grofse harmonische Kunstfertigkeit nie angewendet, um damit blos zu glänzen, sondern dafs Sie dieselbe vollkommen zu beherrschen gewufst, und nur da ihrem reichen Strome den Lauf geöffnet, wo sie mit den leidenschaftlichen Strömungen der Gefühle in Uebereinstimmung war. Dennoch — wenn ich wagen dürfte — sagte ich zögernd — ‚Haben Sie Verstöfse dagegen bei mir bemerkt?' fragte Weber spähend aber nicht unfreundlich. ‚Nur heraus damit. Wer sich für unfehlbar hält, ist ein eingebildeter Narr."

„Mir ist", — fuhr ich durch diese Aeufserung ermuthigt fort — „eine Stelle in Agathens erster Arie aufgefallen, deren melodische und modulatorische Wendung mir" — ich stockte, weil mir der in den Sinn kommende Ausdruck zu keck erschien und ich keine diplomatisch gemilderten finden konnte. —

„Nun?" — sagte Weber, „fahren Sie fort". —

„Der mir in Widerspruch mit der Natur zu stehen scheint."

„Und welche Stelle ist das?" fragte Weber.

„Es ist die Stelle:

Alles pflegt schon längst der Ruh,
Trauter Freund, wo weilest Du?

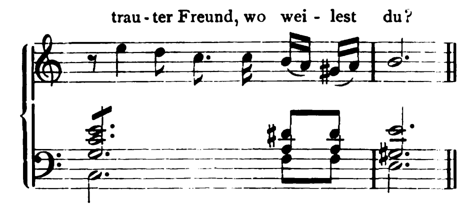
Die zweite Zeile ist eine sehnsüchtige Frage, welche nach dem Ende zu melodisch steigen und harmonisch in eine Halbkadenz auslaufen sollte. In Ihrer Melodie fällt sie und zwar in einen Ganzschlufs. Die Frage hat ferner in der Situation und Gemüthsstimmung des liebenden Mädchens einen wehmüthigen ängstlich ahnungsvollen Zug, welcher mir durch die Wendung aus C dur nach G dur, auch nicht ganz naturgetreu ausgedrückt scheint. Verzeihen Sie mir, Herr Kapellmeister, fuhr ich fort, diese Worte, ich finde aber im Augenblick keine bessern, und haben Sie Nachsicht, wenn ich es sogar wage, Ihnen die Stelle so geändert vorzulegen, wie ich denke, dafs sie jenen Bedingungen gemäfs hätte gestaltet werden sollen. Ich glaube, man kann einen grofsen Meister, den man sich als eines der besten Muster zum ununterbrochensten Studium gewählt hat, nicht mehr ehren, als durch solche faktische Weise, wie sorgfältig man seine Werke bis in die kleinsten Einzelheiten und von allen Seiten aus betrachtet hat Dabei zog ich ein Blättchen, auf das ich zu Hause die Stelle geschrieben, hervor und überreichte es ihm. Zur Bequem-

lichkeit der Leser mögen beide Lesarten, die Webersche und meine gewagte hier stehen





Meine Änderung der beiden letzten Takte:



Weber warf einen Blick auf mein Blättchen, gab es mir zurück und sagte ruhig: „Sie haben Recht. Indessen will ich meine Auffassung der Stelle doch auch nicht ohne Vertheidigung lassen. Setzen Sie einmal anstatt des Fragezeichens ein Ausrufungszeichen." Er betonte das letzte Wort und sah mich forschend dabei an.

Ich fühlte überrascht sogleich, was er damit sagen wollte, und schlug die Augen nieder.

„Sie brauchen sich Ihrer Bemerkung nicht zu schämen", sagte Weber tröstend, „sie bleibt nach Ihrer Auffassung begründet, Sie sehen aber, dafs auch die meinige einen Naturgrund hinter sich hat. Agathe, die auf des Geliebten Zurückkunft lange vergeblich gewartet, fragt nicht, sondern ruft, einigermafsen ungeduldig geworden, als liebenden Vorwurf aus, wo er so lange weile. Und gerade heute, wo sie auf ein günstiges Zeichen, auf einen glücklichen Schufs als gute Vorbedeutung auf morgen ängstlich harrt, hat sie Ursache, über das lange Ausbleiben unruhig zu werden und jene Worte etwas lebafter accentuirt auszusprechen."

Ich war glücklich über diese treffende Bemerkung des geliebten Meisters, dankte ihm lebhaft dafür, und bat nochmals um Verzeihung wegen meiner kecken Aeufserung, worüber er lächelte und mich im Gegentheil dafür belobte.

„Es ist ein gar wichtiger Punkt", setzte er hinzu, „der durch Ihre Bemerkung zur Sprache gekommen. Sie sehen, wie eine Stelle auf mehrere Weisen gleich richtig ausgedrückt werden kann, und wie die Frage, ob die eine oder andere Ausdrucksweise gewählt werden solle, oft erst durch Blicke auf die besondere gegenwärtige Situation der Person, ja zuweilen sogar erst durch Bestimmungen, welche aus früheren Vorgängen des Stückes hergestellt werden müssen, zu entscheiden ist."

„Bei dieser letzten Bemerkung", sagte ich, „fällt mir die Aenderung ein, die Sie mit dem Text des Freischütz vorgenommen. Dürfte ich Sie wohl noch mit der Frage behelligen, warum Sie die zwei ersten Szenen, in denen zuerst der Eremit und sodann Agathe auftritt, weggelassen haben?"

„Sagen Sie mir erst Ihre Gedanken darüber", versetzte Weber.

„Es sind dieselben", erwiderte ich, „die man, wenn ich nicht irre, mehrfach öffentlich ausgesprochen hat. Sie hätten es gethan, um durch die Volksszene beim Vogelschiefsen eine lebendigere Introduktion und namentlich einen Anfangschor zu gewinnen."

„Und wenn dies mein Grund gewesen", sagte Weber, „was meinen Sie dazu?"

„Ich werde mich wohl irren, aber mir scheint, als habe die Oekonomie des Stückes einigen Schaden erlitten. Dadurch, dafs Agathe dem Eremiten Nahrungsmittel zuträgt, wird ihr Verhältnifs zu ihm, seine Theilnahme für sie, exponirt und durch das Geschenk der weifsen Rosen, das er ihr vor den Augen des Publicums macht, ist jenem dramatischen Gesetz genügt, welches die Motivirung der Entwicklung schon in der Exposition verlangt, freilich so, dafs der Zuschauer diese Sache erst einsieht, wenn die Entwickelung eintritt. Wie jetzt das Stück ist, erscheint der Eremit ziemlich wie ein Deus ex machina."

„Der Wasserträger", entgegnete Weber, „fängt ganz ohne Musik, mit gesprochenen Dialogen an, und Cherubini hat eine Aenderung dieser Szene nicht verlangt. Eben so wenig würde ich aus der mir vindicirten Ursache, um einen Chor als Introduction zu gewinnen, jene Szene beseitigt haben. Meine Gründe waren etwas besserer, sie waren dramatischer Natur."

„Wenn ein dramatisches Werk einen bestimmten Land-, Zeit- und Sittenhintergrund hat, welcher die Handlung zum Theil mit motivirt, so ist es immer als eine gute Maxime befunden worden, den Zuschauer gleich von vornherein in diese eigenthümliche Sphäre, der er sich hingeben und an die er glauben soll, zu versetzen. Darum eröffnet Goethe seinen Egmont mit den niederländischen Volksszenen, darum führt uns Schiller im Wilhelm Tell zuerst die Natur des Schweizerlandes und seiner Bewohner, im Wallenstein das Lager der Soldaten vor. Und aus diesem und keinem andern Grund strich ich die beiden Anfangsszenen. Der Zuschauer soll unter das Land- und Jägervolk nach Böhmen, in die abergläubische Zeit kurz nach dem dreifsigjährigen Kriege versetzt werden. Ein Eremit, einsam im Walde vor einem Heiligenbilde knieend, von einem Gesicht redend, das er gehabt, macht uns glauben, dafs hier ein Gemälde aus der Ritterzeit sich vor uns entwickeln solle. Er spricht von einer Gefahr, die Personen drohe, welche wir noch nicht kennen und welche uns folglich noch ganz gleichgültig sind. Nun erscheint zwar Agathe, und die Handlung exponiert sich durch das Gespräch und ein Duett. Aber beides ist matt und überflüssig, denn in der darauf folgenden Volksszene exponiert sich die Situation durch die Hauptpersonen noch einmal und viel lebendiger und anschaulicher. Was aus den beiden ersten Szenen Motivirendes für die Entwicklung nöthig ist, kommt in den Gesprächen zwischen Agathe und Aennchen im zweiten und dritten Akte vor." „Diese Gründe müssen sogleich einleuchten", rief ich aus, „und um so mehr ist es zu verwundern, dafs Kind sich so ungeberdig über Ihre Aenderungen anstellt.

„Ach", rief Weber aus, „wie grofse Noth hat man mit

den Dichtern! Jede Zeile, jedes Wort ist ihnen ans Herz gewachsen; von Aendern wollen sie durchaus nichts wissen, und nun gar ganze Szenen verwerfen! — Ich habe eine solche Liebe für jede Einzelheit nie begreifen können, ich habe sie immer nur vom Standpunkt des Ganzen aus betrachtet, und sie ohne das geringte Bedenken geopfert, wenn sie mir zu diesem nicht zu passen oder ihm gar schädlich zu sein schien. Nur wenn man diese Stufe der Entsagungskunst erstiegen und ändern gelernt hat, darf man sich wenigstens für einen vernünftigen Künstler halten."

„Und doch", bemerkte ich, „habe ich so oft behaupten gehört, ein Musikstück, einmal fertig, solle nicht mehr geändert werden. Durch Einschieben, Weglassen usw. werde demselben der ursprüngliche Flufs und die ursprüngliche Frische genommen."

„Wenn ursprünglich Flufs und Frische in dem Werke vorhanden sind, wirds keinem vernünftigen Künstler einfallen, ändern zu wollen. Man ändert eben nur da, wo man einen Mangel erblickt. Wer niemals ändern will, ist entweder bequem oder hält alles, was aus seinem Kopfe fliefst, für vortrefflich. Wer Mängel entdeckt und sie nicht ändern und verbessern kann, ist beschränkten Geistes. Eine widerhaarige Stelle so lange hin- und her- und umzuwenden, bis sie sich bequemt, das zu sein, was sie sein soll, ist eine Kunst, die allerdings durch viele Uebung und Geduld erworben werden mufs, ohne welche aber vollbefriedigende Werke schwerlich herzustellen sind."

Lose Blätter.

Berliner Opern.

Von Rud. Fiege.

Als ich vor etwa zwölf Jahren in diesen Blättern über die damals gerade lebhaft erörterte Frage mich ausliefs, ob eine zweite Oper in Berlin möglich sei und sie verneinen mufste, fand meine Ansicht nicht überall Zustimmung. Nun haben mir aber die Tatsachen doch recht gegeben. Im „Theater des Westens" haben drei Direktoren viel Geld verloren, und längst schon herrscht dort die Operette. Das als Opernhaus erbaute „Nationaltheater" kostete seinem Gründer das ganze grofse Vermögen und bestand etwa nur ein Jahr lang. Als es mit E. v. Wolzogens Überbrettl nicht mehr ging, gab er Opernvorstellungen, mit denen es nach einigen Wochen schon zu Ende war. Die „Lortzingoper", mit der es mehrere Leiter ein paar Jahre hindurch versuchten, hörte auf, als der letzte derselben die erforderlichen Zuschüsse nicht mehr leisten konnte oder wollte. Nun besteht freilich die „Komische Oper" bereits seit mehreren Jahren, und neuerdings erstand die „Volksoper". Von beiden soll später noch die Rede sein.

Zunächst sei ein Blick auf die Berliner Theaterverhältnisse im allgemeinen geworfen! Wir haben neben den beiden königlichen Theatern über zwei Dutzend Privatbühnen, auf denen allabendlich gespielt wird. Von Leuten, die mit den einschlägigen Verhältnissen bekannt sind, höre ich, dafs alle Privattheater, mit Ausnahme von zweien oder dreien, auf unsicheren und schwachen Füfsen stehen. Sie leben von der Hand in den Mund, das heifst, solange sie ein zugkräftiges Stück haben, findet sich das Publikum ein, und sie bestehen gut. Wo eine Besonderheit gepflegt wird, wie das Pariser Sensationsstück oder das Ausstattungsstück, da gibt es stets vielbesuchte Aufführungen. Das „Residenztheater" wird von der Seine her beständig Unsittenkomödien erhalten, und das „Metropoltheater" bringt Stücke, in denen prachtvolle Dekorationen, Dutzende von schönen Mädchen, drollige und übermütige Gesänge, Tänze und Aufzüge ein Jahr lang magnetische Kraft ausüben. Und dann ist wieder ein neues, noch zugkräftigeres Stück erdacht. Einzelne Mitglieder solcher Bühnen, wie die des „Metropol-" und „Apollotheaters", beziehen eine weit höhere Gage, als die ersten Opernsänger. Zu den künstlerischen Theatern kann man sie indes kaum rechnen.

Nun rettet sich ein sinkendes Theater oft dadurch, dafs es den Besitzer wechselt, was dann die Öffentlichkeit kaum erfährt. Es gibt Gesellschaften mit grofsen Mitteln, die mit Theatern wie mit Grundstücken spekulieren, sie, auf gute Stücke hoffend, eine Zeitlang halten und dann, sehen sie sich getäuscht, wohl noch an einen andern Hoffnungsvollen los werden. So nur ist es zu erklären, dafs die Erwartung Kundiger, in dieser Spielzeit müfste wenigstens ein halbes Dutzend Theater zusammenbrechen, nur sehr zum Teil bis jetzt eingetroffen ist. Es haben sich wahrscheinlich neue Geldmänner gefunden. Aber den Leitern der Privattheater ist noch in anderer Form ein Retter oder Helfer erstanden. Es gibt seit ein paar Jahren Geschäfte, die bei beliebten Aufführungen Hunderte von Plätzen für sehr ermäfsigten Preis kaufen und dem Publikum mit kleinem Verdienst überlassen. Oder die grofsen Vereine kaufen die ganze Vorstellung, und ihre Mitglieder erstehen den Platz zuweilen für den dritten Teil des Kassenpreises. Auch versenden die Theater selbst oft Tausende von Billetts, auf die man für die Hälfte oder noch weniger des gewöhnlichen Eintrittsgeldes zu allen Plätzen Zutritt erhält. Daher sieht man die Häuser oft ganz gefüllt. Für 1 M erwirbt man schon einen guten, für 1,50 M einen feinen Platz. Das sind doch ganz ungesunde, nicht einmal reelle Zustände, denn man fordert dem einen zwei- oder dreimal soviel ab, wie dem andern. Ob sich diese Einrichtung halten wird, oder ob die Theater sich bei derselben werden halten können, wage ich nicht zu entscheiden. Wollte auch nur über die Oper sprechen.

Die „Komische Oper" hat ihre Verdienste. Aber ihr Spielplan enthält nur wenige, meist fremde Werke. Von Mozart nur den Figaro, keinen Gluck, Beethoven, Weber, Marschner, Flotow, Lortzing usw. Ihre Vorstellungen sind kaum jemals gut, oft erschreckend spärlich besucht. Aus eigenen Mitteln konnte sie noch nie die Kosten decken. Zu verwundern ist es nur, dafs sie noch immer gedeckt wurden. Es soll durch mehrere Spekulationsgenossenschaften geschehen sein. Die junge „Volksoper", fleifsig und tüchtig, pflegt meist gut besucht zu werden. Das Publikum aber zahlt die sehr ermäfsigten Preise. Ob das für die Dauer genügen wird? Diese beiden Institute nun scheinen meine Behauptung von der Unmöglichkeit einer zweiten Berliner Oper zu widerlegen. Das zweite wenigstens. Doch konnte ich den guten Theaterbesuch infolge der Erwerbung billiger Billetts früher noch nicht in Betracht ziehen, aufserdem aber ist noch nicht aller Tage Abend. Ein paar Jahre hindurch hielten sich ja auch die kläglich verkrachten „Theater des Westens" und die

„Lortzing-Oper". Lehrreich war der Erfolg der „Gura-Oper" im vorigen Sommer. Es wurden grofse, auch Wagner-Opern mit wechselnden allerersten Kräften recht gut gegeben. Die Eintrittspreise waren allerdings hoch, doch so bemessen, wie es sein mufste, sollten sie die Kosten decken. Es ergab sich aber schon nach etwa zehn Wochen ein Defizit, das auf 50000 M geschätzt wurde. Eine Oper, wie sie sein mufs, ist eben ein Luxusunternehmen. Nirgends hat sich eine solche halten können, wo ihr nicht seitens des Staates oder der Stadt wesentliche Unterstützung zuteil wurde. Man würde staunen, wenn man erführe, welche Geldopfer z. B. die New Yorker für ihre deutsche Oper trotz der sehr hohen Eintrittspreise haben bringen müssen.

Vor einem Jahre bildete sich hier ein Richard Wagner-Opern-Verein, an dessen Spitze auch Männer von Bedeutung standen, wie Humperdinck und Rich. Straufs. Er wollte ein grofses Opernhaus bauen, und solange die Wagner-Werke noch nicht frei wären, andere namhafte Opern aufführen und zwar in mustergültiger Weise. Die ersten Kräfte sollten gewonnen werden, und gegen mäfsige Preise versprach man den Vereinsmitgliedern gute Plätze, die ihnen für mehrere Abende gesichert werden würden. Zu Anfang dieses Jahres versprach man die Operntätigkeit zu beginnen, und es beeilten sich daher Tausende, durch Einsendung von 5,50 M sich die Vereinsmitgliedschaft und das Recht zu erwerben, einer Anzahl vortrefflich aufgeführter Opern für mäfsigen Eintrittspreis beizuwohnen. Diese Aussicht ist nämlich so verlockend, und die Forderung einer guten Oper für mäfsigen Eintrittspreis erscheint so natürlich und erfüllbar, dafs selbst dem Theater näher stehende Leute trotz aller Erfahrungen des Gegenteils weiter behaupten: „Wir brauchen eine billige Oper, und sie ist zu schaffen. Man mufs es nur richtig anfangen." Aber wie, das weifs keiner. Oder wenn er es zu wissen meint, ist er im Irrtum. — Die vielen Tausende, welche in den ersten Monaten für den Wagner-Opern-Verein tatsächlich eingingen, hätten vielleicht ausgereicht, den Grund und Boden für ein Haus zu erwerben. Aber es entstanden Uneinigkeiten im Vereine, vielen gingen die Augen darüber auf, dafs sein Ziel unerreichbar sei und traten aus. Die Gesellschaft nahm dann eine Umgestaltung mit sich vor, setzte den Mitgliedsbeitrag auf 1 M fest und sammelt nun und hofft weiter. Dafs irgend etwas zur Verwirklichung ihres Planes geschehen sei, hat man noch nicht gehört.

Nun trat neuerdings plötzlich ein anderer Verein mit der Absicht auf, am Kurfürstendamm auf Charlottenburger Gebiet ein Kunstinstitut zu erbauen, das sich „Grofse Oper" nennen will. Er besteht aus erfahrenen Geschäftsleuten und verfügt über Millionen. Da kann es denn nicht zweifelhaft sein, dafs das Werk zustande kommt. Im Prager Direktor Angelo Neumann ist bereits ein Leiter gefunden, der Regisseur Morris von der „Komischen Oper" wurde gewonnen und man hofft auf Mahler als ersten Kapellmeister. Angenommen, es käme ein prächtiges Haus zustande — und daran ist nicht zu zweifeln — angenommen auch, es würden ausgezeichnete Künstler für die Bühne und für das Orchester gefunden — auch das mufs man erwarten — angenommen sogar, es könne auch vor 1914 ein Spielplan mit Zugopern aufgestellt werden — selbst das ist denkbar — woher käme dann das Publikum? Tatsächlich ist das Königliche Opernhaus nur bei Wagnerwerken und bei Neuheiten ausverkauft, bei anderen Vorstellungen, seien es Don Juan oder Hugenotten, Aida oder Fidelio, sind stets noch abends Eintrittskarten zu kaufen und zwar oft ziemlich viele. Es ist mit dem oft angeführten Opernhunger tatsächlich nicht so weit her. Das vorhandene Haus stillt ihn in den meisten Fällen mit seinen 1600 Plätzen reichlich. Die 50 oder 100 oder auch 200 Bewerber, die beim Gastspiele berühmter Künstler, die paar Dutzend Billettverlangende, die bei der Walküre oder bei der Götterdämmerung keinen Platz mehr finden — sie können zwar ihre Klagerufe laut genug ertönen lassen, aber ein zweites Haus wäre mit ihnen nicht zu füllen. Anders stände es, wenn in diesem die Eintrittspreise sehr niedrig bemessen wären, denn es gibt in der Tat eine grofse Anzahl Opernfreunde in den gebildeten Kreisen, die der Kunst nur kleine Opfer bringen können. Bei den hohen Kosten aber, die der Betrieb einer guten Oper verursacht, kann sie keine billigen Eintrittspreise stellen. Den sehr grofsen Zuschufs für unsere Königliche Oper leistet der König, bei den Hofopern anderer Staaten tritt ebenfalls der Landesherr, bei Städtischen Theatern, wie in Leipzig, Frankfurt a. M. usw. die Kommune für den immer bedeutenden Fehlbetrag ein. Für die in Aussicht stehende Berliner „Grofse Oper" würden zunächst ihre Erbauer oder Besitzer alle Kosten tragen. Doch wie lange? Man weifs, dafs für ein hiesiges vielgenanntes Theater ein paar reiche Leute in den letzten Jahren aus Liebhaberei ein paar Millionen geopfert haben. Vielleicht fänden sich auch für die „Grofse Oper" solche Schwärmer. Im andern Falle würden ihre Erbauer, die ja nur das Geschäft im Auge haben, aus dem Institute wohl ohne Gram und Scham ein Vergnügungsinstitut machen. Wie denn ja auch aus dem „Nationaltheater", als dessen Oper zusammenbrach, ein Spezialitätentheater wurde. Der Leiter dieser verunglückten Oper, ein kunstbegeisterter, aber geschäftsunkundiger Mann, hat sein ganzes grofses Vermögen bei dem Unternehmen verloren, und die Gesundheit dazu. Er lebt jetzt kärglich von der Unterstützung einiger Freunde. Der Leiter einer andern hiesigen Oper hat sich vor ein paar Jahren erschossen, als er all sein Geld zugesetzt hatte. Um das Wohl der Erbauer der „Grofsen Oper" braucht man nicht besorgt zu sein. Sie sind geschickte und vorsichtige Geschäftsleute, werden das Kunstintitut errichten und — wenn es den gewünschten Erfolg nicht hat — zweckmäfsig verwerten. Einstweilen mögen sie ja selbst an den Erfolg glauben. Ihrer letzten Kundgebung zufolge soll das Haus den Ansprüchen aller Kreise „an Behaglichkeit und Eleganz" entsprechen, mehr Zuschauer fassen, als irgend ein anderes Berliner Theater, und alte sowie neue Werke der Deutschen, Franzosen und Italiener sollen darin zur Aufführung gebracht werden. Diese Versprechungen gefallen mir nicht. Ein zu grofses Haus ist für die Oper ungeeignet. Man sieht und hört in zu weiter Entfernung nicht genügend deutlich. Die luxuriösen Einrichtungen vermindern die Möglichkeit mäfsiger Eintrittspreise. Die allzuweite Ausdehnung des Repertoirs tut das ebenfalls, weil sie ein vergröfsertes Künstlerpersonal verlangt. Auch ist es aus mehr als einem Grunde nicht möglich, auf einer Bühne gute Vorstellungen von Werken aller Stilarten herauszubringen. Ob die „Grofe Oper" 1914, im Jahre der Wagnerwerkefreiheit, noch blühen wird, und ob ihr die Wagneropern dann, wenn man sie in jedem Provinzstädtchen geben kann und wird, noch etwas nützen? Wer leben wird, wird's sehen.

Eine andere Oper will *Herm. Gura* in der Nähe der „Komischen Oper" begründen. Die nötigen Geldleute soll er schon gefunden haben. Dann wird ja auch die „Gura-Oper" erstehen. Ob auch bestehen bleiben, das ist nach dem vorhin Ausgeführten durchaus zu bezweifeln. Vielfach hört man die Platzfrage als sehr wichtig für ein Theater bezeichnen. Die „Grofse Oper" soll ungünstig, weil vom Mittelpunkte der Stadt zu entfernt liegen, hingegen die „Gura-Oper", von den Linden nicht weit, günstig. Zu Millöckers „Bettelstudent" strömte das Publikum zum fernen Osten in die Frankfurter Strafse, zur Gallmeyer lief es zum hohen Norden in die Chausseestrafse. Und da gab es noch nicht einmal eine Pferdebahn! Wo Zucker ist, da finden sich die Fliegen ein. Günstiger kann kein Theater liegen, als die „Komische Oper". Und doch —! Übrigens will die „Gura-Oper" sich im Spielplane und in den Eintrittspreisen auf einer mittleren Linie bewegen.

Damit nun neben dem Absonderlichen auch das Komische nicht fehle, wird auch die Absicht einer transatlantischen Gesellschaft bekannt, in Berlin eine „Amerikanische Oper" zu begründen. Was sie geben will, ist noch unbekannt. Vielleicht unsere Opern in englischer Übersetzung mit amerikanischer Verarbeitung. Dann lernten wir auch wohl die Oper kennen, die vor Jahren in New York unter dem Titel: „Lohengrin, Knight of the Holý Gral" aufgeführt wurde.

„Der Schleier der Pierette."

Pantomime in drei Bildern von *Arthur Schnitzler*. Musik von *Ernst von Dohnányi*.

Uraufführung in Dresden am 22. Januar 1910.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Man darf von einem unbestrittenen Erfolg des Werkchens beim Publikum sprechen. Nicht nur die Aufnahme in Gegenwart beider Autoren war eine warme, sondern der Erfolg war auch ein nachhaltiger. Im Verein mit *Ignaz Brülls* ganz dankenswerter Weise wieder hervorgesuchtem „goldenen Kreuz" oder mit Leoncavallos Bajjazzo bildete es Theaterabende, die gut besucht waren. Von den beiden Autoren nun wird allerdings der Verfasser des Librettos sich den Löwenanteil an der Bühnenwirksamkeit des Stückes zuschreiben dürfen. Arthur Schnitzler benutzte sein Renaissancedrama „Der Schleier der Beatrice" als Vorlage zu ihm, verlegte es in das Altwiener Milieu und machte eine Pieretten-Geschichte daraus. Pierette ist nach dem Willen der Eltern einem Ungeliebten (Arlekino) bestimmt. Sie beschliefst, mit Pierrot, dem allein ihr Herz gehört, in den Tod zu gehen. Im bräutlichen Schmuck sucht sie ihn in seinem Dachkämmerlein auf, um mit ihm zu sterben. Aber als sie ihm den vergifteten Trank kredenzt, entsinkt ihr der Mut. Mit einem vorwurfsvollen, verzweifelten Blick bricht Pierrot tot zusammen, das Fläschchen, welches das Gift enthielt, ist zerbrochen — sie entflieht. Im Hause ihrer Eltern harren ihrer voller Ungeduld die Hochzeitsgäste. Der Bräutigam, ein finsterer Geselle, rast vor Wut; da endlich kommt Pierette bleich und verstört. Sie zwingt sich, teilzunehmen an dem ihrer Vermählung geltenden Feste. Aber als sie tanzt, erscheint ihr der tote Pierrot, als sie, um sich zu betäuben, ein Glas Sekt erbittet, reicht es ihr der Tote, und schliefslich kommt er, ihr mit dem Schleier winkend, den sie bei ihm im Zimmer liegen liefs, auf sie zu mit bittender Gebärde. Jetzt mufs sie zu ihm. Von ihrem verhafsten Bräutigam geleitet, betritt sie das Gemach und will es mit dem Schleier schleunigst verlassen. Aber der finstere Arlekino hat den Toten entdeckt und ahnt nun den Zusammenhang. Von teuflischer Lust erfüllt, schleppt er die Leiche auf das an der gedeckten Tafel stehende Sofa und zwingt Pierette, sich zu ihr zu setzen und ihr zuzutrinken. Endlich entfernt sich der Unhold, aber in dem von ihm verschlossenen Gemach, aus dem es kein Entrinnen gibt, läfst er Pierette mit dem Toten allein. Wo sie geht und steht, hält sie sein gebrochenes Auge im Bann. Wahnsinnumnachtet beginnt sie zu tanzen, sie tanzt und tanzt, bis sie tot zusammenbricht. An Pierrots Seite findet man sie. — Eine schaurige Geschichte, wird man sagen müssen, die bis an die äufserste Grenze des ästhetisch Zulässigen geht, aber wirksam hat sie Arthur Schnitzler auf die Bühne gebracht, das ist nicht zu bestreiten. In spannender Folge und packender Steigerung ziehen die Bilder an dem Zuschauer vorüber, und man kann jedenfalls von dem Libretto sagen, dafs es der Teil des Werkes ist, der seinen Erfolg verbürgt.

Dohnányis Musik zeigt für einen dramatischen Erstling eine überraschende Sicherheit im Ausdruck. Nur schade, dafs keinerlei Eigenart in ihr erkenntlich wird. Der Komponist, jetzt Berliner Hochschulprofessor, spricht in der Hauptsache das Idiom des Wagners des Tristan und der Nibelungen, dem er Wendungen Bizets u. a. einstreut, um uns gelegentlich wohl auch einmal „Wienerisch" (Walzer) zu kommen. Er gibt sich also als Eklektiker de pur sang. Aber das für den musikalischen Stil der „Pantomime" vielleicht Bedenklichste war es, dafs er das Wagnerische Stilprinzip mit übernahm. Seine Musik untermalt also wohl die szenischen Vorgänge, aber mehr in allgemeinen Konturen, auf Stimmungen und Gefühle hin, nicht differenziert genug in der Schilderung der einzelnen Bewegungen, Vorgänge usw. Mit andern Worten, es ist keine echte Pantomimenmusik wie etwa die von André Wormser zu seinem „Verlorenen Sohn". Auch der Sprache des Orchesters ist in diesem Sinne die Zunge noch nicht genügend gelöst. Einzelne Anlässe zu schärferer instrumentaler Charakteristik ausgenommen, verwendet Dohnányi die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen noch nicht annähernd selbständig genug. Gerade der Stil der Pantomime erheischt hier höchstmögliche Differenzierung. Es bleibt also die Musik, wenn man will, eine Talentprobe, und als solcher mag man ihr Anerkennung zollen, schon weil sie alles in allem der Handlung in grofsen Zügen angepafst ist.

Was die Aufführung anlangt, so sahen sich diesmal unsere Opernkräfte ungewohnten Aufgaben gegenübergestellt, da sie in Ermangelung geeigneter Kräfte in unserm Ballet die Rollen hatten übernehmen müssen. Fräulein *Tervani* gab dabei als Pierette eine überraschende Probe ihres darstellerischen Talents und tanzte auch vorzüglich. Dann wären auch noch Herr *Soot* und Herr *Trede* als Pierrot und Arlekino zu nennen. Herr Ballettmeister *August Berger* hatte das Werk einstudiert und in Szene gesetzt, kein geringerer als der musikalische Generalissimus *v. Schuch* die Leitung übernommen, und unser Professor der Kostümkunde Herr *Fanto* wirkte ein übriges mit seinen köstlichen stilechten und farbenharmonischen Altwiener Trachten.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Februar. Während man den Bau dreier neuer Opernhäuser plant, die von vielen guten Leuten für durchaus notwendig erachtet werden, wissen von den drei vorhandenen zwei nicht, was sie geben sollen. Die Königliche Oper hatte während des letzten Monats nichts Neues zu bieten, als einen Akt des Rienzi. Auch der vor einigen Monaten neu studierte Maskenball ruht nach zwei Wiederholungen wieder, und Joseph in Ägypten begegnete so geringer Teilnahme, dafs man ihn in der ganzen, schon sechs Monat währenden Spielzeit nur zweimal aufführen konnte. Die Komische Oper bewegte sich auch im letzten Berichtsmonate in ihrem engen Kreise weiter. Für die nächsten Tage jedoch stellt sie eine neue — Operette in Aussicht. Woher will man nun das Repertoir der neuen Opernhäuser nehmen, falls sie zustande kämen? Und wie wird es in Wirklichkeit mit den Einnahmen sich stellen, die ihre Gründer in den Voranschlägen als so verlockend hoch angaben, wie sie nur möglich wären, wenn jeder Abend ein gefülltes Haus brächte? — Nur die neue Volksoper führt ein reges Kunstleben. Vom Dr. jur. *Alfieri*, der hier eine Musikzeitung leitete und eine Gesangschule hatte, wurde sie zu Beginn dieses Theaterjahrs in den Räumen der bisherigen Lortzingoper gegründet. Es ist da alles ganz anständig, die Szenerie und die Kostüme. Orchester und Chor sind im Range eines mittleren Stadttheaters. Die Solosänger erwiesen sich bisher als leistungsfähig, einzelne derselben genügen selbst hohen Ansprüchen. So z. B. eine Koloratursängerin und eine dramatische Mezzosopranistin, die an einer ersten Bühne ihren Platz ehrenvoll ausfüllen würden. Dem Repertoire sind keine Grenzen gesteckt. Man gibt, was gefällt, die Afrikanerin und die Regimentstochter, den Trompeter von Säkkingen und die Lustigen Weiber von Windsor. Die Vorstellungen sind sachgemäfs inszeniert und gelangen meist in befriedigender Weise zur Ausführung. Dem feineren Kunstgeschmacke entsprechen sie ja oft nicht, aber sie bieten dem Opernverlangen eines weiten Kreises Befriedigung. Und was auffallend ist — in der Komischen Oper sieht man es nie — das Haus ist stets gut besucht, nicht gar selten sogar ganz gefüllt. Das ist das Ergebnis der neuen Einrichtung, an Vereine und Genossenschaften, deren es hier ja sehr viele mit zahlreichen Mitgliedern gibt, das ganze Haus oder einen Teil desselben für eine recht mäfsige Summe zu verkaufen, so dafs sie den Platz für die Hälfte des Kassenpreises ablassen können. Dann ergibt sich mit Hinzurechnung der 35 Pf. für Kleiderablage und Zettel im ganzen schon eine erkleckliche Einnahme. Ob sie hinreicht, die hohen Opernkosten zu decken, und ob der Andrang des Publikums so lebhaft bleiben wird, wie jetzt, mufs die Zeit lehren. — Darin verfährt das Theater geschickt, dafs es sich nach den Verhältnissen seiner Hauptbesucher richtet und z. B. die Vorstellungen stets erst um halb neun Uhr beginnen läfst, wenn Werkstätten und Geschäfte geschlossen sind. — In den letzten vierzehn Tagen fanden in der Volksoper sogar zwei Uraufführungen statt, die der Cleopatra von *A. Enna* und des Ahasver von *F. Ritter*. Da aber noch über die wichtigsten Konzerte zu berichten ist, will ich ein Eingehen auf beide Opern bis zum nächsten Briefe verschieben.

Vier grofse neue Chorwerke wurden kurz hintereinander aufgeführt, zwei deutsche, ein italienisches und ein französisches, von denen eins zum ersten Male vollständig zu Gehör kam, während die andern nur für Berlin neu waren. Der Direktor des Pariser Konservatoriums, *Gabriel Pierné*, ist der Komponist des Kinderkreuzzuges, einer Legende für Soli, Chöre und Orchester. Die Stadt Paris verlieh ihm für das Werk einen Preis. Das Textbuch behandelt in vier Abteilungen den Aufbruch des Zuges, den Marsch über blumige Wiesen, die Ankunft am sonnenbeleuchteten Meere und den Untergang der Kinder im Seesturme. Die Musik dazu läfst den Schüler Massenets erkennen. Sie ist farbig, doch dünn und kurzatmig. Nicht Fisch, nicht Fleisch. Sie charakterisiert wenig, und doch gibt es so viel Anlafs dazu. Sie malt Stimmungen und würde ganz am Platze sein, wenn die Handlung etwa in Bildern am Hörer vorüberzöge und die Komposition dann dazu ertönte. Es ist nicht uninteressant, dafs einige alte Melodien in das Werk verwoben sind. Der Gesang der Kinder hebt sich oft wirksam von den Gesamtchören ab, und durch den Wechsel der mancherlei Solonummern, Chor- und Orchestersätze kommt eine gewisse Lebendigkeit, aber doch kein rechtes Leben in diese Legende. Es waren weit über 500 Ausführende unter der Leitung des Musikdirektors *Bruno Kittel* bemüht, dem drei Stunden lang währenden Werke einen Erfolg zu erringen. Wenn es ihnen nicht gelang, trugen sie keine Schuld daran.

Anders stand es mit der Messa de Requiem von *Giovanni Sgambati*, die Prof. *G. Schumann* mit dem Chore der Singakademie und dem Philharmonischen Orchester aufführte. Sie ist beim Tode des Königs Umberto I. entstanden. Italienisch im Kerne, huldigt sie der Klangschönheit und der Melodik. Aber der Römer gab früh dem Einflusse deutscher Meister auf seine Kunstentwicklung breiten Raum, und daher ist seine Melodie beseelt, seine Harmonie reich, und mit der formalen Schönheit verbindet seine Musik vertieften Ausdruck. Das Requiem hat nicht den grofsen einheitlichen Zug, wie das Verdische, das auch musikalischer und dramatischer erscheint, es ist auch nicht ganz frei vom Theatralischen, besitzt aber in einzelnen Stellen sowie in ganzen Abschnitten — beispielsweise im Dies irae — grofse und ergreifende Schönheiten. Es ist reich instrumentiert und enthält viel überraschende Tonmalerei, so das Schluchzen und Weinen der Geigen im Lacrymosa, das Fliehen ganzer Gruppen und Einzelner, wenn es von den Schuldigen heifst: „Confutatis maledictis“ das in den weichen Flöten bittende „Voca me“, das süfse „Qui Mariam absolvisti“. Ganz mächtig wirkt die Einleitung zum Dies irae mit dem grofsen Crescendo und dem langen Orgelpunkte der Blechbläser, die überhaupt reichlich und kunstvoll verwendet sind. Das ist echt dramatische Musik, die vielleicht nur in dem Tamtamschlag, den wir übrigens aus Cherubinis Cmoll-Messe bereits kennen, etwas Theatralisches hat. Was den Komponisten bewog, vor dem Agnus dei ein Motetto für Baritonsolo: „Versa est in luctum cythara mea“ einzulegen, sieht man nicht ein. Von Bedeutung ist dies Arioso nicht.

Auch das Oratorium „Von den Tageszeiten“ des Berliner Tonsetzers *Friedrich E. Koch* ist gleich den beiden vorher angeführten auswärts schon aufgeführt worden. Unmittelbar vor dem Konzerte erkrankte der Komponist, und *G. Schumann* übernahm schnell die Leitung des Werkes,

was wohl mit dazu beigetragen hat, dafs es nicht zu voller Wirkung kam. Es ist seltsam, dafs man die Dichtung des Tonsetzers mehr loben mufs, als seine Musik. Sein Textbuch gehört zu den besten seiner Art. Als Vorbild dienten ihm die Thomsonschen „Jahreszeiten", das Libretto Haydns. Und diesem Oratorium ähnlich sind seine Dichtung und seine Musik in Charakter und Form gestaltet. Naturgemäfs ergibt sich bei der Schilderung seines Tages die Vierteilung in Nacht, Morgen, Mittag und Abend. Die Tageszeiten werden in Beziehung zu den Lebenszeiten gesetzt und vom irdischen Leben Blicke aufs himmlische geworfen. Ganz wie in den „Jahreszeiten". An Wechsel der Schilderungen und Stimmungen fehlt es nicht. Es gibt lustige Trinkszenen, einen Zug des Todes und so weiter. Aber von der Musik im ganzen kann nur gesagt werden, dafs sie achtbar sei. Sie geht über eine gewisse Biederkeit nicht hinaus, auch, wo kontrapunktische Kunst den gelehrten Tonsetzer zeigt. Der Komponist ist beflissen, sich modern zu geben, und scheint sich dabei doch etwas Zwang antun zu müssen. Man hat deshalb zuweilen den Eindruck des Geschraubten und Erklügelten, der dann aber bei hübschen, lyrischen Eingebungen, die ungezwungen erscheinen, wieder verwischt wird. — Koch ist aus dem Orchester hervorgegangen. Er war Violoncellist, auch Gesanglehrer. Seine Praxis kommt seinen Kompositionen zugute, so dafs er für Instrumental- wie für Vokalstimmen dankbar schreibt.

Anspruchsvoller als die erwähnten drei Chorwerke ist das vierte, am 31. Januar vom Philharmonischen Chore unter *Siegfried Ochs* zum ersten Male vollständig zur Aufführung gelangte von *Otto Taubmann*: „Eine deutsche Messe" für vier Solostimmen, einen Doppelchor von acht Stimmen, einen vierstimmigen gemischten Chor, einen vierstimmigen Knabenchor, Orchester und Orgel. Nach den bedeutenden Eindrucke, den dies kunstreiche Werk machte dürfte man erwarten, dafs alle gröfseren Vereine es aufführten. Es wird aber in ganz Deutschland wohl kaum noch andere geben, die soviel Mühe auf die Einstudierung verwenden wollen, oder die soviel Mittel für die Ausführung zur Verfügung haben, wie die deutsche Messe verlangt. Auch bei ihr ist der Text vortrefflich. O. Taubmann hat ihn aus Bibelworten zusammengestellt, denen er Kirchenlieder hinzufügte. Er entspricht in seinen einzelnen Teilen so ungefähr denen des lateinischen Mefstextes. In der Komposition erweist sich der Tonsetzer als gewaltiger Kontrapunktiker. Er spielt mit Doppelfugen und kanonischen Künsten, wie eine moderne Art Bach. Sein Werk ist grofs angelegt und meisterlich durchgeführt. Doch nicht alle Hörer empfanden darin auch das Wehen eines heiligen Geistes und staunten mehr den kunstvollen Aufbau der Messe an, als dafs ihnen das Herz bei der Musik so recht warm geworden wäre. Die Erfindung zeigt manches Eigenartige. Die Einheitlichkeit des Ganzen wird durch leitmotivartige Themen hergestellt. Die starke Wirkung vieler Stücke entspricht den allerdings in reichem Mafse aufgewandten Mitteln. In den letzten Teilen zeigt die Arbeit einen leichteren Flufs als in den ersten, wo es zuweilen an Steigerungen fehlt, und wo die Rhythmen gelegentlich etwas gesucht erscheinen. Im ganzen mufs gesagt werden, dafs O. Taubmanns Messe ein hochbedeutendes Werk ist, das Zeugnis von einem erstaunlichen Können, aber auch von einem edlen, tief angelegten Gemüte gibt. Den Anstofs zu der Deutschen Messe hat wohl Brahms' Deutsches Requiem gegeben. Ob nun ihre Musik der des Brahms gleichkommt, wie die einen, oder sie übertrifft, wie andern behaupten, kann unerörtert bleiben. Sie aber mit ihren unsäglichen Schwierigkeiten so auszuführen, wie es durch den Philharmonischen Chor geschah, das ist eine Tat, der die höchste Anerkennung gebührt.

Rud. Fiege.

Hamburg, Anfang Februar. Oper und Konzert entfalten andauernd eine so regsame Tätigkeit, dafs in den hier gebotenen Mitteilungen nur der wichtigsten Vorkommnisse gedacht werden kann. Am 25. Januar erschien im Stadttheater als zweite Novität des Winters in deutscher Uraufführung das dreiaktige lyrische Drama „Liebe und Verderben" von Joao Arroyo, eines in Portugal als Staatsmann in angesehener Stellung wirkenden Kunstliebhabers. Das nach der portugiesischen Novelle des C. C. Branco von Franzisko Braga verfafste Libretto (deutsche Übersetzung von Ludw. Hartmann) steht in seiner Dürftigkeit gegen Arroyos Vertonung zurück. Therese, die Tochter eines Handelmannes soll einen Neffen ihres Vaters heiraten, trotzdem sie einen anderen liebt. Sie wird bei einem Stelldichein mit letzterem überrascht von ihrem Vater und Vetter und soll nun zur Bestrafung in ein Kloster gesperrt werden. Hier finden wir sie im 2. Akt hinter Fenstergittern. Ihr Geliebter plant eine Entführung, die jedoch vereitelt wird und da er dabei von seinem Nebenbuhler aufs höchste gereizt wird, ersticht er diesen. Therese erkrankt, Simon ihr Geliebter zur Verbannung verurteilt, hat vor seiner Abreise noch eine Zusammenkunft mit ihr. Als er fortgeführt wird, sinkt sie tot zu Boden. Diese einfachen, oft dagewesenen Vorgänge sind nicht durch Komplikationen ausgeschmückt. Ausgenommen hiervon ist das Ballett im 2. Akt, das keine Existenzberechtigung beanspruchen darf. Störend für die Entwicklung des Ganzen ist die Mitbetätigung der fast unausgesetzt beteiligten Nebenpersonen, so dafs es auf der Bühne immer laut hergeht.

Arroyos Musik steht unter dem Zeichen der neuesten Tragik der italienischen Oper und kann daher nicht als Beginn einer neuen Ära auf dem Gebiete portugiesischer Nationalmusik gelten. Wie bekannt, hat die portugiesische Nation nie Hervorragendes in der Tonkunst aufzuweisen gehabt, was seine Begründung darin haben mag, dafs ihr ganzes Denken und Empfinden von anderen, hier nicht näher zu berührenden Interessen in Anspruch genommen wurde. Die drei Akte, von denen der erste in seinem ganzen Aufbau als am wenigsten gelungen zu bezeichnen ist, bringen eine Fülle vornehm gehaltener musikalischer Äufserungen, die ihren künstlerischen Höhepunkt in der schon angeführten Ballettmusik des 2. Aktes finden. Arroyos entschiedene Bevorzugung der Molltonarten kann als charakteristisches auf eine persönliche Note hinweisendes Moment gelten. Dem Ganzen fehlt es aber trotz vorzüglich gelungener Ensemblesätze und oft interessanter Instrumentation an der das Ohr andauernd fesselnden Melodik und dies wird vermutlich die dauernde Lebensfähigkeit des Werkes in Frage stellen.

Die Aufführung, Regie Herr Oberregisseur *Jelenko*, Direktion Herr Kapellmeister *Brecher*, war mit Liebe vorbereitet und bewies aufs neue, wie sehr es darauf abgesehen war, einen Erfolg zu erzielen. Dieser war auch tatsächlich der Uraufführung beschieden und so mufsten der anwesende Komponist, Regisseur, Dirigent und die Darsteller wiederholt die Dankesbezeugungen des auf den

letzten Platz gefüllten Hauses auf offener Szene entgegennehmen.

Fräulein *Petzl* (Therese) zeigte sich darstellerisch wie gesanglich aufs neue wieder ihrer Aufgabe gewachsen. Die beiden Liebhaber, eigentümlicherweise sind es zwei Tenöre, fanden in den Herren *Birrenkoven* und *Pennarini* bestmöglichste Vertreter. Die undankbare Rolle des Vaters der Therese wurde durch Herrn *Dawisons* Kunst noch über ihren Inhalt erhoben. Auch die Damen Brandes, Mosel-Tomschik, Hösl usw., sowie Chor und Orchester leisteten Vortreffliches.

Im 6. Philharmonischen Konzert, das unter Panzner die schon besprochene wirkungsvolle Lustspiel-Ouvertüre von P. Scheinpflug und Schuberts C dur-Sinfonie brachte, lernten wir in der künstlerisch einwandsfreien Wiedergabe den ausgezeichneten Efrem Zimbalist kennen. Der spontane Beifall war hier durchaus gerechtfertigt, denn der Künstler, dessen Geigenton, Technik und Ausdruck von hoher Bedeutung sind, ist entschieden der Berufendsten einer. — Beethovens Coriolan-Ouvertüre eröffnete in akademisch vorzüglicher Weise das 7. Konzert, in dessen Mitte Hans Hubers Op. 118 Heroische Sinfonie C dur stand. Die Novität, in der sich Hubers Kunst vielseitig offenbart, fand nur geteilte beifällige Aufnahme. Als Solist erschien der mit schöner Stimme begabte Tenorist Felix Senius. — Das 4. Nickisch-Konzert der Berliner Philharmonie stand programmlich, wie zum grofsen Teil auch künstlerisch gegen die voraufgegangenen zurück. Man hatte uns aus Berlin in der Kammersängerin Frau *Leffler-Burchardt* (Wiesbaden) und dem Salonvirtuosen Herrn Konzertmeister *J. Gesterkamp* 2 Solisten gesandt, deren Können für ein Konzert ersten Ranges weniger geeignet erschien, am wenigsten die Sängern, die in Arien von Gluck und Beethoven nicht den gehegten Erwartungen entsprach. Das Violionspiel des Herrn Gesterkamp hat allerdines manche Vorzüge, es wandte sich jedoch Vieuxtemps seichtem E dur-Konzert, einem Werke zu, das nicht in den Rahmen eines aus Beethoven und Brahms bestehenden Programms pafste. Nickisch schien diesmal weniger als sonst disponiert, wovon u. a. das sehr langsame Zeitmafs der Introduktion der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre und ebenso der erste Satz von Brahms III. Sinfonie bewiesen. — Grofsen Genufs bereiteten die Liederabende des Fräulein *Frieda Hempel* und des Fräulein *Elena Gerhardt*. Eine Arie aus Mozarts Zauberflöte und eine Reihe bekannter Liedkompositionen begleitet von dem jugendlichen *S. Blumann* bildeten das Programm des erstgenannten Konzerts, in dem die mit prachtvoller wohlgeschulter Stimme begabte Künstlerin sich wohlverdiente Lorbeeren errang. Fräulein Gerhardt (feinsinnig von Nickisch begleitet) entzückte das Auditorium durch die vornehme Wiedergabe einiger herrlicher Gesänge von Franz, Schumann, Straufs, Brahms usw. — Das zweite Hauptkonzert unseres Lehrer-Gesangvereins, das dreimal gegeben wurde, wandte sich mit Ausnahme von Hegars Totenvolk und Chören von Richard Wagner der Kleinkunst auf dem Gebiete der Männergesangskompositon zu. Prof. Dr. Barths rhythmische Energie, verbunden mit detailliert einwandfreier Auffassung bereitete in der Wiedergabe der oben genannten Werke, wie in Kompositonen von Goepfart, Mendelssohn, Rietz, Lasso, Silcher, Klughardt und Lachner, reine durch keinen Mifslaut getrübte Kunstgenüsse. Dr. *Sakom* (I. Cellist des Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde) bot als Abwechselung zwischen den Gesangsstücken einige Solovorträge in Kompositionen von de Swert, Bruch, Cui und Popper, die beifällig aufgenommen wurden.

Die Kammermusik war im Januar aufserordentlich reich vertreten, sowohl durch ausländische wie einheimische Vereine. Da die Zahl der Seltenerscheinungen auf dem Gebiete der Komposition eine verhältnismäfsig arme war (Novitäten kamen nicht vor), kann nur der Kammermusikvereine selbst in ihren Leistungen gedacht werden. Fräulein *Reher*, die hier geschätzte Pianistin, hatte das Klingner-Quartett Berlin und das Rebner-Quartett Frankfurt a. M. für zwei genufsreiche Abende gewonnen, wofür ihr Dank gebührt. Die Berliner Künstler, auf deren Vorträge ich im Februarbericht noch näher eingehe, exzellieren in einer feinsinnigen, jedoch etwas nach aufsen gerichteten Wiedergabe, wogegen die Frankfurter in mehr innerlicher Ausdrucksweise ihre ausgezeichnete Kunst offenbaren. Die Böhmen und Brüssler, erstere unter Mitwirkung des Leipziger Pianisten Pembauer, letztere unterstützt von W. Ammermann, riefen stets grofse Begeisterung hervor. Von den einheimischen Kunstkräften sind es zunächst die Quartette Bandler, Bignell und Kopecky, deren Vorträge sich auszeichneten. Ferner die Vereinigung der Herren Havemann, Grosschopp, Grünsfelder und Dr. Sakom, wie die Abende der Herren Menge und Hofmeier (Eutin). Im Konzert des Quartetts Kopecky erschien die Komponistin Adele aus der Ohe (Berlin) mit einer eigenen recht interessanten Klaviersuite H moll, ein Werk, das sich in lobenswerter Weise, wenn auch modern gehalten, einer Imitation des älteren Suitestils mit bestem Gelingen zuwendet.

Fräulein aus der Ohe ist hochbegabt und besitzt auch als Pianistin einen unverkennbaren Grad von Temperament. Die zurzeit noch Manuskript gebliebene Suite verdient es, der breiteren Öffentlichkeit durch Herausgabe zugeführt zu werden. — Manche Pianisten von Bedeutung, unter ihnen Frederic Lamond, Arthur Schnabel, Alfred Höhn usw. gaben gut besuchte Konzerte, ebenso Willy Burmester, sowie viele Konzertsängerinnen usw. Wollte man auf alles der Bedeutung nach eingehen, müfste der zugemessene Raum weit überschritten werden.

Prof. Emil Krause.

⌗ Aus **Dessau** wird uns geschrieben: So viel bekannt, ist unser „Herzogliches Hoftheater“ die erste und bisher die einzige Bühne, die einer Gesamt-Inszenierung des *Goethe*schen „Faust“ (I. und II. Teil) die Münchner Einrichtung von *Savits v. Possart* mit der Musik von *Max Zenger* zugrunde gelegt hat. Das mag billig verwundern, denn auch für denjenigen, der die bekannten Bearbeitungen von O. Devrient, Ad. Wilbrandt, Gg. Witkowski, Max Grube, Carl Weiser kennt und schätzt, hat jene gewissenhafte Einrichtung außer ganz unverkennbaren szenisch-dekorativen Reizen sehr erhebliche textliche Vorzüge. Das Ganze, in glänzend eindrucksvoller (von dem Münchener Hoftheatermaler Frahm im wesentlichen geliefertcr) künstlerischer Ausstattung, war denn auch bei der Erst-Aufführung in voriger Woche zu voller Wirksamkeit von schönstem Gelingen begleitet. Die Herren *Mehring* („Faust“) und *Richter* („Mefisto“), denen sich das gesamte übrige Personal mit regstem Eifer und tiefer Hingabe an die hohe Aufgabe erfolgreich anschloß, wären dabei mit besonderer Auszeichnung zu nennen. Im übrigen ist diese bedeutsame Gesamt-Inszenierung, nach den idealen Pflichten einer zielbewußten deutschen Theaterpraxis, der sprechende Beweis zugleich dafür, daß Herzog Friedrich von Anhalt nicht nur als der geniale Regisseur für Wagner und die musikdramatische Kunst zu gelten hat, als den man ihn nachgerade kennt, sondern auch ganz im allgemeinen die Edel-Traditionen eines gesunden Original-Stiles der deutschen Bühne, weithin Beispiel gebend und belehrend, mit

durchaus produktivem Geiste lebendig in seiner Person verkörpert. Möchte dieses hohe Bestreben nunmehr auch eine zyklisch-geschlossene Osteraufführung des Ganzen: als weihevolles, deutsches „Festspiel" an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Feiertagen, jedesmal von nachmittags 3 Uhr (mit größerer Erholungs- bezw. Abendmahlzeit-Pause) bis spätestens nachts 10 Uhr hin, nach dem Vorbilde Weimars oder Bayreuths zeitigen und krönen! Vielleicht überlegt sich dann der „D. Schillerbund" doch auch einmal, ob seine sommerlichen „Jugendfestspiele" zur Abwechslung nicht ebenso gut in Dessau stattfinden könnten.

Eberswalde. Unser „Sillerscher Gesangverein" wird am 10. März die „Messa da Requiem" des römischen Komponisten *G. Sgambati* aufführen; die Baritonsoli hat der Berliner Oratoriensänger *A. N. Harzen-Müller* übernommen.

Halle a. S. Der Lauchstedter Theaterverein, der seinen Sitz hier hat, beabsichtigt Ende Mai im restaurierten Lauchstedter Goethetheater einige Opern heiteren Genres aus der Zeit Goethes zur Aufführung zu bringen. Die italienische Opera buffa wird durch Gio. Batt. Pergoleses „La serva padrona", der französische Stil durch Chr. W. von Glucks „Der betrogene Kadi" und das deutsche Singspiel durch K. M. von Webers „Abu Hassan" vertreten sein. Pergoleses Werk soll nicht in der üblichen Pariser Bearbeitung von 1752 geboten werden, sondern in der Originalform von 1730, die der bekannte Musikgelehrte Professor Dr. *Hermann Abert* von der Universität Halle wiederhergestellt und mit einer neuen Textübersetzung versehen hat. Über die Besetzung der Rollen schweben Verhandlungen mit hiesigen und auswärtigen Opernkräften, während für die musikalische Leitung bereits der Kapellmeister *Eduard Mörike* vom Stadttheater zu Halle a. S. gewonnen worden ist. Mit den Aufführungen stellt sich der Lauchstedter Theaterverein zum ersten Male seit seinem Bestehen in den Dienst der Oper. Bisher widmete er seine Kräfte dramatischen Werken der Dichtkunst. Die Vorführung von drei weniger bekannten Bühnenstücken Goethes im vergangenen Jahre steht noch in lebhafter Erinnerung.

P. Kl.-Halle a. S.

Harzgerode. Mitte April wird durch den hiesigen Kirchengesangverein das neue Oratorium „Die Apostel in Philippi" von *Richard Bartmuß* in Dessau zur Aufführung gelangen.

Besprechungen.

Johann Sebastian Bach. Von Dr. *Albert Schweitzer*, Privatdozenten an der K. W. Universität zu Straßburg und Organisten des Bachchors zu St. Wilhelm. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Geb. 15 M, geb. 16,50 oder 18 M.

Seit der ersten wissenschaftlich gründlichen Bachbiographie Philipp Spittas dürfte die inzwischen in erfreulichem Anwachsen begriffene Bachliteratur selten durch ein Werk bereichert worden sein, dessen Erscheinen nicht nur bei Bachkennern und -Verehrern sondern auch in weiten Kreisen des musikalisch gebildeten Publikums eine gleich begeisterte Aufnahme und dankbare Würdigung gefunden hätte wie Schweitzers „Bach". In der Tat! Mit diesem herrlichen Buche hat Schweitzer mehr vollbracht als eine wissenschaftliche und künstlerische Glanzleistung. Er strebt hohen und höchsten Zielen damit zu: „Bach" soll „mit dazu helfen, daß unsere Zeit zur geistigen Sammlung und zur Innerlichkeit komme, die ihr so not tun". Der Verfasser ist feinsinniger Ästhetiker von gediegener philosophischer Schulung, dazu aber auch eminenter Praktiker und Empiriker. Das bewahrt ihn vor dem „Indieluftbauen". Seiner ehrlichen Begeisterung für sein hohes Ideal gesellen sich der erstaunliche Scharfsinn des Forschers und eine Klarheit und Plastik der Diktion, die Lektüre und Studium des vortrefflichen Buches aus der Sphäre des ernsten durchdringenden Arbeitens heraus und in den Bereich des reinen, behaglichen Genießens hineinheben. Der schier unerschöpfliche Stoff wird folgendermaßen gegliedert: 1. Die Musik zu Bachs Zeit. 2. Bachs Leben und Persönlichkeit. 3. Bachs Instrumentalwerke. 4. Die Ästhetik der Bachschen Kunst. 5. Die Kantaten, Oratorien, Messen und Passionen und ihre Wiedergabe. Am originellsten erscheint der 4. Hauptteil gestaltet, der die vorzüglichen Abhandlungen umfaßt: 1. Bach und die Ästhetik. 2. Dichterische und malerische Musik. 3. Wort und Ton bei Bach. 4. und 5. Die musikalische Sprache der Choräle und Kantaten. Schweitzer betrachtet den großen Thomaskantor von höchster Warte aus, nach historischen, vor allem in lebendigem Zusammenhange mit dem Musikleben der Neuzeit bis zur Moderne, philosophischen (ästhetisch-kritischen) und — last not least — praktischen Gesichtspunkten. Aus all den wertvollen Anregungen und Ratschlägen Schweitzers für seine Amtsgenossen auf der Orgelbank wie die Chorführer am Dirigentenpult spricht die reiche Erfahrung des vielseitigen, tüchtigen, ausübenden Künstlers. (Die philosophische Schulung allein erscheint nicht ausreichend, Direktiven von solcher Bedeutung zu geben, wie der Verfasser es vermag, damit in weiteren Kreisen eine stilechte Reproduktion der Bachschen Höhenkunst zustande kommt.) Ich bin versucht, Schweitzers Bedeutung für die Praxis fast noch höher einzuschätzen als für die Bachforschung. Vor Jahren fiel mir eine interessante Broschüre Dr. *Arnold Scherings* (im Verlage von Kahnt, Leipzig, erschienen) in die Hände, in der der Autor die wunderbare Kongruenz der Bachschen Tonsprache mit der jeweiligen Textunterlage schlagend beweist. Schweitzer geht noch weiter. Mit glänzender, zum Teil zwingender Logik konstruiert er an der Hand einer Unsumme von Beispielen aus den Vokalwerken, damit seine außerordentliche Belesenheit dartuend, ein System der Bachschen Tonsprache, d. i. ohne jede engherzige Schematisierung und Katalogisierung. Es erscheint so feinsinnig und tief durchdacht, dabei praktisch so wertvoll, daß ein kurzes Eingehen darauf wohl am Platze sein dürfte. Hören wir Schweitzer selbst. S. 445 schreibt er: „Erkennt man dichterische und malerische Musik als die zwei gleichberechtigten Grundarten der Tonkunst an, so wird man die einfache Gefühls- und Bildersprache Bachs nicht als etwas Primitives, das von Beethoven und Wagner überholt wurde, auffassen, sondern sie als die konsequente Ausprägung der anderen Tonsprache betrachten. — Die Tonsprache der Begleitungen zu den Schubertschen Liedern zeigt eigentlich die nächste Verwandtschaft mit der der Bachschen Kantaten, da sie auch stark mit malerischen Assoziationen arbeitet. — Das Einzigartige bei Bach ist die Klarheit und Vollendung seiner Sprache. Ihre Elemente — da sie hauptsächlich bildlicher Art sind — lassen sich viel genauer aufzeigen als bei Beethoven und Wagner. Man kann geradezu von Wurzeln und Ableitungen seiner Tonsprache reden. Fast alle charakteristischen Ausdrücke, die durch ihre regelmäßige Wiederkehr in den Kantaten und Passionen auffallen, gehen auf etwa 20—25 meistens bildlich bedingte Elementarthemen zurück. Als gut ausgeprägte Gruppen lassen sich beispielsweise anführen: Die Schrittmotive zum Ausdruck der Festigkeit, der Unentschiedenheit, des Wankens, die synkopierten Themen der Mattigkeit; das Thema, das den Tumult malt; die anmutigen Wellenlinien, welche friedvolle Ruhe darstellen; die Schlangenlinien, die sich beim Wort ‚Satan' wild emporwinden; die reizend bewegten Motive, die auftreten, wo von Engeln die Rede ist; die Motive der verklärten, der naiven, der lebhaften Freude; die des qualvollen und des edlen Schmerzes." In der Behandlung des Problems, inwieweit der Altmeister bewußt oder unbewußt[1]) mit den einzelnen Motivgruppen geschaltet und gewaltet habe, stellt sich Schweitzer, der die Frage unentschieden läßt, in Gegensatz zu Spitta, dessen hohen Verdiensten er im übrigen volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Wo Spitta lediglich die Zufälligkeit gelten lassen will, sieht Schweitzer mehr bewußte, planvolle Absicht. Über diesen Punkt werden wohl die Meinungen divergieren, so lange sich die Forschung mit dem großen Wundermanne zu beschäftigen haben wird, d. i. so lange musiziert werden wird. Können wir auch nicht

[1]) In einem im Bachjahrbuche für 1908 auszugsweise mitgeteilten, hochinteressanten Aufsatze des zurzeit bedeutendsten belgischen Kirchenmusikers, des bekannten „Franziskus"-Komponisten *Edgar Tinel*, feiert dieser den großen Thomaskantor als den „unbewußt" „schaffenden Wunderkünstler".

dem kühnen Neuerer Schweitzer auf Schritt und Tritt bis zu den äußersten Konsequenzen Gefolgschaft leisten, so können wir doch das Bestechende, ja Zwingende seiner Beweisführung vielfach nicht leugnen, müssen sogar einer erheblichen Anzahl seiner Vermutungen einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zugestehen. Schweitzer verfährt äußerst gewissenhaft. Nie kommt er in Verlegenheit, seine Axiome und Hypothesen durch treffende und kräftige Belege zu stützen. — Die Kapitel: Dichterische und malerische Musik. Wort und Ton bei Bach — zählen zu den glänzendsten und überzeugendsten Partien des vortrefflichen Werkes, ja (damit dürfte nicht zu viel gesagt sein) der neueren musikalischen Literatur überhaupt. Auf die Tongewaltigen *Beethoven* und *Wagner* (Hauptvertreter der dichterischen Richtung) wie auf *Bach*, *Schubert* und *Berlioz* (Hauptrepräsentanten der malerischen Richtung) läßt der Verfasser hellsprühende und eigenartige Streiflichter fallen, unter andern: „Bach ist der konsequenteste Vertreter der malerischen Musik, der wahre Antipode Wagners. Sie beide sind die Pole, zwischen denen sich die gesamte charakteristische Musik bewegt." — Eine überraschende Fülle heilsamer Anregungen bietet der Verfasser unter andern in den Abhandlungen über die Wiedergabe der Bachschen Orgel- und Klavierwerke. Hier schöpft er aus reichster, persönlicher Erfahrung. Nur einige seiner Hauptgedanken mögen folgen: Viele Organisten behandeln die Bachsche Orgelfuge konform der Orchesterfuge. Bach war es in diesen Kunstgebilden keineswegs um die Erzielung billiger Effekte zu tun. Einer gewissen Einheitlichkeit der Grundstimmung muß die Registrierung entsprechen. Schweitzer verwirft das Zuviel der Registermischungen und die Zuspitzung auf eine Peripetie hin. Die übertriebene Mannigfaltigkeit der Klangkombinationen und der zu häufige Registerwechsel untergraben die klare Plastik und den ruhigen Fluß der Bachfuge, die Schweitzer in geistvoller Weise in Parallele stellt mit Albrecht Dürers Meisterstichen. Für die eingehende Behandlung der so wichtigen Phrasierung bis ins scheinbar geringfügigste Detail wird ihm jeder strebsame Orgel- und Klavierspieler aufrichtig verbunden sein. Bene docet, qui bene distinguit. — Dabei maßt sich Schweitzer keineswegs an, alleinseligmachende Remedien zu verordnen. Er entwirft treffliche Richtlinien, erwartet aber auch vom Organisten und Klavierspieler eigene Versuche in der angedeuteten Richtung und will ihn zum denkenden Künstler erziehen. Auch bezüglich der Bachschen Ornamentik, in deren Deutung und Ausführung noch ziemliche Willkür herrscht, dürften Schweitzers sachgemäße Untersuchungen und Erörterungen eine Klärung der Ansichten und erwünschte Überbrückung der Gegensätze zu zeitigen geeignet erscheinen. Für den Eingeweihten ist es längst kein Geheimnis mehr, daß hier noch viel zu tun übrig bleibt. In den Kapiteln: „Klavierwerke und ihre Wiedergabe" verbreitet sich der Autor in geistvoller Weise unter andern über: Entstehung, Autograph und Geist des „Wohltemperierten Klaviers", einzeln überlieferte Präludien und Fantasien, Sonaten, Toccaten, Capriccios, Cembalo oder moderner Flügel, dynamische Schattierungen, Betonung der Bachschen Themen, Tempo usw. Besondere Sorgfalt und Hingebung widmet der Verfasser dem Bach der Kantaten, Passionen, Oratorien und Messen, mit rücksichtsloser Offenheit auch kleine Schwächen des großen Meisters aufdeckend. Erst unserer Zeit und kommenden Tagen scheint es vorbehalten zu sein, einigermaßen nachzuholen, was die Zeitgenossen und die dem unsterblichen Thomaskantor folgenden Generationen an diesem unerreichten De tempore-Komponisten versäumt und gesündigt haben, in ihm nicht nur den genialen Orgel-, Klavier- und Violinkünstler und gelehrtesten Kontrapunktiker aller Zeiten sondern vor allem auch den mystisch-tiefsinnigen Prediger der göttlichen Offenbarung in Tönen zu erblicken und zu verehren. Auf diesem Gebiete hat sich Schweitzer fraglos hohe und höchste Verdienste erworben und steht in erster Reihe unter den Bahnbrechern und Pfadfindern. Von den glänzenden Bachfesten verspricht er sich im allgemeinen bei weitem nicht den Erfolg für den wahren, echten Bachkultus wie von dem nicht öffentlichen, aber oft um so intensiveren Musizieren gleichgesinnter und -gestimmter Naturen im kleineren, intimeren Kreise wie zur Zeit Zelters und Mendelssohns. Um nur eins hervorzuheben: Welche Unsumme imponierender Kenntnisse und liebevollster Sorgfalt ist in der hervorragend praktischen Zusammenstellung der Kantaten-Gruppen[1] am Ende des Werkes aufgespeichert, wo Schweitzer noch einmal in seiner sinnigen, warmherzigen Weise gleichsam General-Appell hält und zur potenzierten Propaganda der Tat schreitet! Im Schlußkapitel: „Wiedergabe der Kantaten" usw. verbreitet sich der verdienstvolle Herausgeber in gründlicher Weise (seine Ausführungen sind des lebhaften Dankes der Fach- und Sachkundigen sicher) unter andern über: Betonung, Tempo, Ornamente, Dynamik, Vortrag der Gesangsoli, Verwendung der Knabenstimmen (manche neue Gesichtspunkte!), Ausführung der Schlußchoräle, Chöre im allgemeinen, Ausdeutung der Bachschen Instrumentierung, Orchester Bachs im allgemeinen und im besondern, richtige Besetzung des Bach-Orchesters, Generalbaßstimme, Ausführung der Orgelbegleitung usw. — Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß einige Notenbeispiele und historische Notizen der Richtigstellung bedürfen. — Zwei Bachbildnisse (Stich nach Hausmann von Sichling und das von Professor Dr. Volbach (früher in Mainz) aufgefundene, mit den strengen, fast vergrämten Zügen des Altmeisters) sowie die verkleinerte Reproduktion des Titelblattes zur „Kaffeekantate" und der ersten Partiturseite der Matthäuspassion schmücken das treffliche Werk, das in keiner Organisten-, Dirigenten-, Seminar- bezw. höheren Schul-, Landes-, Stadt- und Privat-Bibliothek fehlen dürfte, und das sich vorzüglich als Geschenkwerk für die gebildete deutsche Familie eignet. Schon *Schweitzers* Vorwort und die tief durchdachte, bedeutsame Vorrede seines großen Lehrers, des berühmten Pariser Orgelmeisters *Ch. M. Widor*, dürfte die meisten Leser in Fesseln schlagen. Zum Schluß eine kurze Probe aus dem Geleitworte des geistvollen Franzosen: „. . . Wer Schweitzers „Bach" liest lernt nicht nur den Thomaskantor und seine Werke kennen, sondern er dringt zugleich in das Wesen der Musik überhaupt, der „Kunst an sich" ein. Es ist ein Buch mit „Horizonten". . . . Was Bach in seinen Werken ausspricht, ist das reine religiöse Gefühl. Und dieses ist bei allen Menschen, trotz nationaler und konfessioneller Unterschiede, in die sie hineingeboren und hineinerzogen werden, ein und dasselbe. Es ist das Gefühl des Erhabenen und Unendlichen, für das Worte immer ein inadäquater Ausdruck bleiben, und das allein in der Kunst zur wahren Darstellung gelangt. Für mich ist Bach der größte Prediger. Seine Kantaten und Passionen wirken eine Ergriffenheit der Seele, in welcher der Mensch für alles Wahre und Einende empfänglich und über das Kleine und Trennende erhoben wird.". . .

Paul Teichfischer, Bielefeld.

Briefkasten.

Herrn Dr. Frd. in Bg. Die „Richard Strauß-Woche" in München ist vom 23. bis 28. Juni. Es finden 3 Opernvorstellungen im Prinzregententheater statt (am 23. „Feuersnot", am 24. „Salome", am 26. „Elektra"). Die Festkonzerte sind am 25., 27. und 28. Juni, die beiden Morgenkonzerte am 24. und 26. Juni. — Verleger der neuen Oper: „Ochs von Lerchenau" von R. Strauß ist wiederum die Firma Adolf Fürstner, welche für das Verlagsrecht 1/4 Million Mark zahlte.

Druckfehlerberichtigung.

In der Musikbeilage der Januar-Nummer fehlt im 1. Takt der letzten Zeile auf Seite 37 in der Tenorstimme das ♮ und die erste Tenornote auf „Glaube", Seite 32, letzte Zeile, 5. Takt muß f (statt a) heißen. Im Textteil Seite 68 der Februar-Nummer muß im 4. Notenbeispiel (Gounod-Liszt) die linke Hand im Violinschlüssel gespielt werden.

[1]) a) Meist aufgeführte Kantaten, b) Kantaten, die in erster Linie für Aufführungen in Betracht kommen (ohne textliche Mängel), c) leicht ausführbare und populär wirkende Kantaten, d) Solokantaten, e) Kantaten für musikalisch Gebildete, aber mit Bach noch nicht Vertraute, f) einfache Gottesdienstmusik in den Kantaten.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 7.
Ausgegeben am 1. April 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Paul Lacombe.

Von **Eugen Segnitz.**

Seit dem Auftreten des Romantikers Hector Berlioz hatte die Instrumentalmusik in Frankreich an Einfluß und Bedeutung gewonnen. Aber dieser Meister, dessen leicht entzündbare Phantasie sich an den oft ungeheuerlichen Gebilden eines Victor Hugo berauschte, dessen seelische und künstlerische Exaltationen nicht selten ins Ungemessene schweifen zu wollen schienen und darum oft des Wirklichkeitsgehalts entbehrten, machte nicht im eigentlichen Sinne Schule. Die Einwirkung des Großmeisters der deutschen Instrumentalmusik, Beethoven, machte sich — zunächst in den Aufführungen der neuen Sinfonien im Pariser Konservatorium — nachdrücklich und bedeutsam geltend und bildete einen Damm wieder mancherlei Ausschweifung. Das von einem schönen Inhalt erfüllte formale Element trat mehr denn je in seine unveräußerliche Rechte ein. Wohl blieb das romantische Moment hierbei nach wie vor in voller Mitwirkung, aber es warf jetzt nur noch gedämpfteres Licht über die Produkte einer langen Reihe von tüchtigen, sich eifrig bemühenden Künstlern. Der deutsche Träumer und Tonpoet Robert Schumann war es, der einzelne französische Komponisten (unter ihnen besonders Gounod und Godard) bis zu einem gewissen Grade unverkennbar beeinflußte.

Zu den französischen Tonsetzern, die in ihrem Schaffen eine mehr gemäßigte Richtung einhalten und im Wirken der deutschen Meister Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann und Wagner das Heil der Kunst erblicken, gehört auch *Paul Lacombe* dessen Werke in Deutschland noch nicht hinreichende Würdigung gefunden haben. Am 11. Juli 1837 in Carcassonne sur Aude in Südfrankreich, dem französischen Rothenburg, als Sohn eines Tuchfabrikanten geboren, bewies Lacombe schon frühzeitig hervorragende musikalische Anlagen, deren Ausbildung die äußeren Verhältnisse anfänglich freilich entgegen zu sein schienen. Denn es stellte sich aus Familieninteressen die unabwendbare Notwendigkeit heraus, daß Lacombe das väterliche Geschäft weiterführe, ähnlich vielleicht wie einst Zelter, der als Maurer- und Chormeister in ein und derselben Person fungierte. So konnte es dahin kommen, daß Lacombe von guten Freunden und getreuen Nachbarn als Amateur-Komponist hingestellt ward, obwohl seine Werke sich in Frankreich allmählich immer mehr Terrain eroberten und der Künstler manche Ehrungen (als Ritter der Ehrenlegion usw.) erfuhr. Jedenfalls aber ist Lacombe eine auffallende Erscheinung unter den bedeutenden französischen Komponisten schon deshalb, weil er seine engere Heimat niemals auf längere Zeit verließ. Um musikalisch auf dem Laufenden zu bleiben und sich mit allen neuen Erscheinungen seiner Kunst vertraut zu machen, unternahm Lacombe von Zeit zu Zeit größere Reisen, deren Ziel, Paris, Berlin, Leipzig, München und Bayreuth bildete. Die musikalische Grundlage verdankte er einem ehemaligen Schüler des Pariser Konservatoriums, namens Teysseyre,

der aus Gesundheitsrücksichten das südliche Frankreich besuchte. Unter dessen Anleitung studierte Lacombe besonders die musiktheoretischen Werke Cherubinis. Nachdem in solcher strengen Schule sein Talent herangereift war, wandte sich unser Künstler, vom kleinen Klaviergenre und der Kammermusik ausgehend, auch der Orchesterkomposition zu und empfing hierbei von G. Bizet, der ihm fürs Leben in treuer Freundschaft verbunden blieb, eine kurze Zeitlang, viele förderliche Anregung und Belehrung. Lacombe gehörte zu den Gründern der „Société nationale de musique" (1871) und ist ihr trotz allen Wandelungen, welche die Musik innerhalb der verflossenen dreißig Jahre durchmachte, immer treu geblieben. Im Jahre 1901 wurde Lacombe Mitglied der Akademie der schönen Künste in Paris, im folgenden auch Ritter der Ehrenlegion.

Dem gesamten Schaffen Lacombes ist Bodenständigkeit in höchstem Maße zu eigen. Die uralte, in der unmittelbaren Nähe der Völkergrenze gelegene, von wunderlich gezackten, mit Wachttürmen versehenen Mauern umgebene Stadt Carcassonne hat es ihm nun einmal angetan -- „j'y ai toujours conservé mon domicile et j'éspère bien y mourir", bekannte Lacombe bei Gelegenheit einmal. In seinen größeren und kleineren Werken finden sich häufig heimatliche Motive, aus dem echten Volksgesange entlehnte und mit besonderem künstlerischen Geschick verarbeitete Themata baskischen Ursprungs und Gepräges, die im Fünf- und Siebenvierteltakt eine sehr eigenartige, aber doch völlig ungezwungene Wirkung hervorbringen. Auch in vielen anderen Kompositionen bedient sich Lacombe in freiester Wirkung dieser Rhythmen ohne Anlehnung an volksliederartige Vorlagen. Nach dieser Seite hin tragen seine Werke einen gewissen Zug an sich, der sie mit manchen Produkten der Neurussen entfernt verwandt erscheinen läßt.

Es kann nicht die Aufgabe des vorliegenden Artikels sein die sämtlichen Werke Lacombes, über 120 an der Zahl, hier eingehend zu besprechen. Nur auf jene mag nachdrücklich hingewiesen werden, die des Künstlers Eigenart und persönliches Wesen in ein besonderes Licht stellen und ihn von seiner Umgebung in mehr als einer Beziehung unterscheiden. Paul Lacombe ist ein arbeitsfroher Künstler, dem neue Ideen, neue Pläne zwanglos aufgehen, der aber mit der Ausführung des einmal konzipierten Werkes sehr langsam und bedächtig vorgeht und gar manche von ihnen lieber im Schreibtisch zurückbehält, als daß es etwa nicht ohne jedwelchen Furcht und Tadel vor der Welt bestehen möchte. Kräftige Erfindung, unmittelbar freie und natürliche Gefühlsäußerung machen die erfreuliche Signatur seines Wesens aus. „Ein stiller Musikant" etwa im Sinne unseres deutschen Dichters Julius Storm ist unser südfranzösischer Meister allen marktschreierischen Tendenzen abhold gesinnt, läßt seine Werke allein durch sich selbst wirken und schafft ein erfreuliches Werk nach dem anderen. Als Motto für Lacombes tonkünstlerisches Wirken könnte Spinozas „Bene agere et laetari" gelten, das Goethe so schön auslegte: „Wem wohl das Glück die schönste Palme baut? Wer freudig tut, sich des Getanen freut." Eine tiefinnerliche Fröhlichkeit belebt auch viele von Lacombes Werken und macht sie dem Hörer vom ersten Augenblick an sympathisch. Aber es fehlt ihnen andererteils auch nicht an mannigfachen melancholischen Momenten, die ja dem südländischen Empfinden durchaus nicht fremd sind, sondern vielmehr ein bestimmtes und ausnehmend charakteristisches Kennzeichen des Gefühlslebens darstellen. Dies tritt u. a. in Lacombes Kammermusik hervor, z. B. in der A moll-Sonate für Klavier und Violine (Op. 8, Leipzig, Breitkopf & Härtel). Im ersten Satze ist viel Bewegung, aber sie steht unter dem Eindrucke verhaltener Resignation, die nur zuweilen sich in leidenschaftlichem Ausbruche Luft macht. Das folgende schöne Adagio vergegenwärtigt mit seiner stillen Sextenmelodie die Auslösung des vorangegangenen Schmerzes und im „Intermezzo" bereitet sich sachte jener Frohmut vor, der im Finale das liebenswürdige, viel ursprüngliches Talent bezeugende Opus abschließt. Auch in der F moll-Klavier-Violinsonate (Op. 17, im gleichen Verlage erschienen) durchschreiten wir, hier und da wohl leise Mendelssohns Schatten folgend, einen ähnlichen Stimmungskreis. Nur daß oft dunklere Tinten die Tonfarben intensiver und wärmer hervortreten machen und das Ganze, schon in der dreisätzigen Form, gedrungener und strenger geschlossen auftritt. Interessant vor allem ist hier der langsame Satz, der ein kurzes, sehr ernstes Thema auf pathetische Weise unter gleicher Anteilnahme beider Instrumente paraphrasiert. Zu dieser Kompositionsgruppe gehört noch die Ges dur-Meditation für Violine und Klavier (Op. 124, Enoch & Co., Paris), ein nachdenkliches, hoch poetisches, nebenbei gesagt auch durch harmonische Feinheiten ungemein interessantes Stück, das für Haus und Konzert recht geschaffen erscheint und guten Spielern die denklich dankbarste Aufgabe stellt.

Lacombe hat sich mit Vorliebe der Kammermusik zugewandt. Eines neuen Streichquartetts seiner Arbeit konnte ich leider nicht habhaft werden, lernte dafür aber die beiden Klaviertrios um so höher schätzen. Zwischen jenem in G dur (Op. 12, Breitkopf & Härtel in Leipzig) und dem anderen in E dur (J. Hamelle, Paris, Op. 90) liegen genau 30 Jahre. Wie das erste, 1867 entstandene Trio beweist, wurde schon damals Lacombes Sinn für die Kombination verschiedener Metra rege; im zweiten Satze wechseln hier z. B. $^3/_4$ und $^2/_4$ in pikanter, aber gänzlich freier Weise miteinander ab,

was diesenfalls einem fein pointierten Witz gleichkommt. Das ganze Trio ist voller Licht und Lebensfreude, anscheinend recht auf des Daseins Sonnenseite konzipiert und im Vollbesitze männlicher Kraft ausgeführt. Der erste Satz schaut aus wie ein freundlicher Gruß an Robert Schumann, einen der Lieblingsautoren unseres Meisters, gekennzeichnet durch seine relativ kurzen Themen und die Freude an kleinen Imitationen und allerhand Engführungen. Ein zart abgetöntes Stimmungsbild finden wir im dritten Satze und eine überaus lustige und anziehend erzählte Geschichte im Finale. Genanntes Trio beweist u. a. auch, wie tief sein Schöpfer in jüngeren Jahren bereits sich mit dem Wesen der Kammermusik vertraut gemacht hatte, wiewohl er, im zweiten (E dur) Trio sich keineswegs gesonnen zeigt, die üblichen vier Sätze strikte einzuhalten, wenn er in einem fünften Satze etwa noch mehr zu sagen hat, was unbedingt zur Sache gehört. Dies ist auch tatsächlich der Fall, denn dieser 5. Satz bedeutet eine Steigerung und inhaltliche Vollendung aller vorausgehenden. Aus idyllischen Anfängen heraus erhebt sich dieses Trio allmählich zu Größe und leuchtender Schönheit. Auch hier partizipieren die drei Spieler zu gleichen Teilen am musikalischen Ganzen, nirgends tritt einer auf des anderen Kosten ungebührlich hervor und immer ist die vornehme, innerlich echte Art des Musizierens in hohem Grade bewunderns- und liebenswert.

Auch auf dem Felde der großen, sinfonischen Form betätigte sich Lacombe mit schönem Erfolge. Seine B dur-Sinfonie (Op. 30, bei J. Mahs, Paris) ward 1879 preisgekrönt und steht unter dem Einflusse von Mendelssohn und Schumann. Sie zeichnet sich durch ebenso sichere, als elegante Faktur aus, wird aber von ihrer Nachfolgerin, jener in D dur (Op. 36, im gleichen Verlage) bedeutend übertroffen durch viel originelleren Gedankeninhalt und plastischere Formung der Themen. Außerordentlich stimmungsvoll ist der langsame Satz mit seinem „Schubert-Rhythmus" ♩ ♫ und dem elegischen Gesange, dessen Antipode das feine, durchsichtig gearbeitete A moll-Scherzo ist. In die Entstehungszeit dieser zwei Werke fällt noch ein drittes, eine Pastoralsuite für Orchester (Es dur, Op. 31, Verlag von G. Hartmann in Paris), die wiederum des Autors besondere Freude an der musikalischen Miniature dokumentiert und ländliche Stimmungen mit Sicherheit fixiert. In zwei Sätzen, Aubade und Marche rustique, macht sich Lacombes Humor wieder auf gewinnendste Weise geltend. Heimatluft weht uns aus den Blättern der Partitur einer Rhapsodie über Lieder des Pays d'Oc (Op. 128, F. Andrien & Co. in Paris) entgegen. Es ist interessant zu beobachten, wie geschickt der Tonsetzer hier die allerliebsten Themen seiner heimatlichen Musik in freier Ouverturenform zusammenfaßt und sich zu eigen macht, ohne ihnen den besonders gewinnenden natürlichen Hauch zu nehmen. Die klangschöne Instrumentation trägt hierzu nicht wenig bei.

Die Beschäftigung mit Sebastian Bachs Werken mußte Lacombe notwendigerweise zur Suite hinführen. Es liegen bis jetzt vier Klaviersuiten vor (in A moll Op. 15, J. Hamelle, in Cis moll Op. 64, E. Baudome & Co., in D moll Op. 81 und in A moll Op. 52 [mit Orchester], Alph. Leduc in Paris). Dem inhaltlichen Werte nach bewegen sich diese vier sehr bedeutenden Kompositionen in merkbar aufsteigender Linie. Kräftige, individuelle Erfindung und lebhaftes Gefühl für die Schönheit der musikalischen Form vereinigen sich darin mit ausgezeichneter Kenntnis des Pianofortes und seiner zahlreichen, oft bis ins Feinste ausgedachten Klangeffekte. Zudem bilden sie alle sehr dankbare Aufgaben für den fertigen Pianisten und sind durch eigenartige Mischung von älteren und neueren Elementen nach Form und Inhalt außerordentlich anziehend. In ihrer originellen Art dürfen sie wohl einen der bevorzugtesten Plätze in der modernen französischen Klavierliteratur beanspruchen.

Auch auf dem Gebiete der höheren Pianofortestudie tat sich Lacombe hervor. Seine Sechs Etuden des Op. 33 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) bilden gleichsam die Einleitung zu den komplizierteren Vier Etuden Op. 109 (Paris, Enoch & Co.), die als Vortragsetuden zugleich instruktiven Zweck haben und nach jeder Seite hin den höchsten Anforderungen Genüge tun. Hierher gehört auch die sehr hübsche A dur-Toccatina (Op. 85, A. Durand & Sohn, Paris), welche der vorzugsweisen Ausbildung der linken Hand dienen will. An Lacombes Vorliebe für Schumannsche Klavierpoesie erinnern die Pages improvisées (Op. 79, Paris, Alph. Leduc), reizende Genrestücke feinster Art, in deren Gesellschaft die Zwei Romanzen (Op. 126, Paris, J. Hamelle) recht wohl hineinpassen. Lacombe liebt es seine immer vornehmen Gedanken in die Form des eigentümlich stilisierten Tanzes zu kleiden. Er zeigt das in den Feuilles volantes (Op. 112), in den Mazurken (Op. 114) und in der Walzersuite (Op. 120, sämtlich im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig) — lauter Stücke bester und natürlichster Hausmusik, nicht gar schwer ausführbar, immer aber interessant, persönlich und von lieblichem Klangreiz erfüllt. Auch die, aus früherer Zeit stammenden vierhändigen Walzer (Op. 25, Paris, Durand, Schoenewerk & Co.) sind in ihrer Art zart empfunden und empfehlen sich durch Eleganz der Darstellung. Schon oben wurde wiederholt bemerkt, daß Lacombe mit ausgesprochener Vorliebe gewissen rhythmischen Problemen nachgeht. Die Trois Airs de Ballet (Op. 35) und die Zwei Walzer (beide Werke im Verlage Au Ménestrel in Paris), ferner auch die Baskischen Tänze im $^5/_4$ ($^3/_4$ und $^2/_4$) Takte (Op 72, Heugel & Co. in Paris) und die melancholisch angehauchte Habanera (Op. 121, Paris, J. Hamelle)

beweisen, wie manche dieser relativ selten auftauchenden rhythmischen Gebilde unserem Meister zur anderen Natur geworden sind und sich seinem künstlerischen Willen leicht und ohne weiteres fügen.

Eine Anzahl schöner Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung auf Poesien von Téry, Lahor. Krysinska und anderen lassen in Lacombes Schaffen die lyrische Seite mit besonderem Nachdrucke erscheinen. Es sind musikalische Nach- und Umdichtungen, in zartesten Tonfarben ausgeführt und aus ungesuchter, natürlicher Empfindung diktiert.

Der Oper und ihrem oft recht äußerlichen Treiben ist Lacombe immer fern geblieben. Ebenso schrieb er, entgegen der Meldung mancher Musiklexika, keine Kirchenmusik. „Je n'ai pas écrit de Messe, de Requiem", heißt es in einem seiner Briefe, „n'ayant pas encore songé à mon enterrement, à tort, je le reconnais". Möge die Zeit noch fern sein, da man dem liebenswürdigen Meister ein Requiem singen wird!

Ein Blick auf die Entstehung und Entwicklung der religiösen Tonkunst in der Schweiz bis zur Gegenwart.

Von Professor **Emil Krause,** Hamburg.

Wie die Schweiz in der Geschichte eine besonders charakteristische Stellung einnimmt, so ist auch ihre Musikgeschichte eigener Art. Sie ist wenig bekannt, aber dennoch deutlich vorhanden, nur vor der überwiegenden Entwicklung in den großen Nachbarländern gänzlich im Dunklen geblieben. Dem Musikschriftsteller und Komponisten *Georg Becker* (geb. 1834) gebührt das Verdienst die ersten Spuren des Kirchengesanges in der Schweiz aufgefunden zu haben; er wies in seiner Histoire de la musique en Suisse aus den Schätzen des vom 11.—13. Jahrhunderts musikalisch bedeutenden Klosters St. Gallen nach, wie schon im 12. Jahrhundert die Mönche von Einsiedl sich der Orgel als Begleitinstrument zu ihren Gesängen bedienten und sich so sehr daran gewöhnt hatten, daß ein Verbot der Orgelbegleitung (1314) sie sehr betrübte. Die Bibliotheken von Engelberg, Muri, Reichenau usw. harren noch der Hebung mancher Vokalwerke. Weiter wichtige Bausteine zu einer schweizerischen Musikgeschichte wurden von vielen Musikschriftstellern und Gelehrten herbeigetragen, unter denen sich in jüngster Zeit Prof. Dr. Carl Nef (geb. 1873 in St. Gallen), Jacques-Dalcroze (geb. 1865 in Wien), Dr. Rud. Hunziker und andere, (wie Nef sie in seiner wertvollen bibliographischen Übersicht „Schriften über Musik und Volksgesang" angibt), auszeichneten. Auf die wertvollen Ausführungen der Genannten stützt sich der geschichtliche Teil dieser kurzgefaßten Darstellung. Wirkliche Bedeutung gewann die Musik in der Schweiz erst durch die Gesangschulen von Basel, Zürich usw., in denen die musikalischen Vorträge für die Kirchenfeste vorbereitet wurden. Die Statuten des Domstifts in Basel von 1289 trugen besonders der Ausübung des Kirchengesangs Rechnung und gaben Anweisung zur Ausbildung darin. Besondere Fortschritte machte in Basel wie sonst in der Schweiz der Orgelbau im 13. und 14. Jahrhundert, der seine Blüte im 15. und 16. Jahrhundert erreichte mit der Zeit des Humanismus, bis ihm durch die Reformation und Zwinglis Anordnung der Orgelzerstörung das Grab gegraben wurde. Nur Basel und wenige andere Orte der deutschen Schweiz, wie die französische Schweiz bewahrten ihre Orgel. In der weltlichen Musik zeigt die Schweiz im 13. bis 16. Jahrhundert eine eigenartige Entwicklung in den Stadtpfeifereien, die durch ihre Musik an Festtagen Bedeutung hatten; Hervorragendes aber erst im 16. Jahrhundert. So stand zu den erwähnten Baseler Gesangschulen einer der bedeutendsten Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts, der Baseler Louis Senfl (1492—1555) in Beziehung, ebenso der Appenzeller Benedictus (Abbatiscellanus), Lehrer des Knabenchors der Kgl. Kapelle zu Brüssel von 1539—1555; sicher bekannt von ihm sind nur die vier Motetten „Ave verum", „Oramus te", „In illo tempore" und „Beati omnes". Ferner sind aus dem 16. Jahrhundert von Bedeutung der als Kirchenkomponist durch Messen, Motetten und Psalmen sich auszeichnende Joh. Wannemacher (Vannius), 1510—1530 Chorherr und Kantor in Freiburg in der Schweiz, und sein Zeitgenosse, der bedeutende Musikgelehrte Heinrich Loris (Glareanus; geb. 1488 in Glarus, gest. 1563), der 1514 nach Basel kam. Er veröffentlichte hier seine hervorragenden Werke, ohne aber an der 1460 gegründeten Universität zu dozieren. Die Musik nahm an derselben anfangs nur eine untergeordnete Stellung ein, sie gelangte aber auch hier bald zu Ansehen, wie mehrere wissenschaftliche Werke beweisen; es sind Abhandlungen über die damalige Musiktheorie mit Berücksichtigung des Gregorianischen Chorals. Daß man auch im Notendruck Fortschritte machte, zeigen die Drucke von Michael Wenszler und Jacob von Kilchen aus dem 15. Jahrhundert. Eine charakteristisch eigenartige Entwicklung rief namentlich in Genf auf musikalischem Gebiet die Reformation hervor. Es machte sich ein reger Verkehr zwischen Musikern und Humanisten geltend, besonders mit Reuchlin und Celtis. Reiche Pflege erfuhr die Musik in diesem Sinne durch den Musikliebhaber und Sammler

Bonifacius Amerbach (1495—1562), dem Organisten Hans Buchner (1483—1540), dessen Orgelfundamentbuch ein großes Lehr- und Sammelwerk war, ferner durch den infolge der Zwinglischen Musikfeindschaft mehr dilettierenden Komponisten Felix Platter u. a. Infolge der verschiedenen Bestrebungen der beiden schweizerischen Reformatoren Calvin und Zwingli machte sich eine Doppelentwicklung in der Kirchenmusik geltend. In der französischen Schweiz war Calvin ein Förderer der kirchlichen Musik, besonders der, die ihren Ausdruck in der Freude an den Psalmenkompositionen der französischen Hugenotten fand, die bald das vorherrschende Moment wurden. So findet man hier die Franzosen: Guilleaume Franc, der in Genf 1541 eine Musikschule gründete (gest. 1570), Claude Goudimel (1505—1572), Loys Bourgeois (geb. 1510; 1547—1557 in Genf), Pierre Davantes (Antesignanus; 1526—1561, gest. in Genf). Der letzte gab die französischen Psalmen nach seiner Methode, Noten in Ziffern darzustellen, heraus. Ganz im Gegensatz hierzu verbot Zwingli in der deutschen Schweiz jeglichen Gesang in der Kirche, ließ wie schon erwähnt die Orgeln zerstören und duldete nur das gesprochene Wort. Nur in Basel, wo der Reformator Oekolampadius Ansehen besaß und weniger scharf vorgehend wenigstens den einstimmigen Psalmengesang, wenn auch zunächst nur unbegleitet, zuließ, blieben die Orgeln erhalten. Es sind diese kirchlichen Vorgänge für die Musik überhaupt von um so größerer Bedeutung, als sie von der Kirchenmusik abhängig war und von ihr die Impulse empfing. Durch den lutherisch gesinnten Simon Sulzer wurde 1561 das Orgelspiel in Basel wieder eingeführt, ebenso wirkten in Basel Gregor Meier (Organist und Komponist) und besonders Samuel Mareschall aus Tournai (Flandern), der einen vierstimmigen Psalter schrieb in der damals neuen Weise, nicht ausschließlich dem Tenor die Führung der Oberstimme zu übergeben. Auch in den Schulen pflegte er den Psalmen- und Hymnengesang. Er ließ die Orgel in Münster verbessern, wie dies mehrfach später, besonders 1711 durch Andreas Silbermann, geschah. Im 17. Jahrhundert verflachte die Musik infolge des Überwucherns des der Polemik und dem Kriege dienenden Gesangs und zog sich in die kleinen Dorfgemeinden zu ganz eigenartigen Bildungen zurück deren eigenartigste, der Appenzeller Jodlergesang wurde; dieser beeinflußte auch das Ausland und dehnte sich im 18. Jahrhundert besonders auf Schwaben aus. Basel war in seinem Musikleben während des 30jährigen Krieges vornehmlich zurückgekommen, da es mehr als die übrige Schweiz unter ihm zu leiden hatte; erst allmählich gewann die Entwicklung auch hier wieder festen Boden. Denn während aus der früheren Zeit sich nur die Zinken- und Posaunenbläser der alten Stadtpfeifereien erhalten hatten, die seit der Reformation die für den Kirchengesang eingeführten Vorsänger unterstützten, erhielt das ganze schweizerische Musikleben neue Impulse durch die Collegia musica. Namentlich zeigte Winterthur, das als eine der ersten schweizerischen Städte den verbotenen Kirchengesang wieder aufnahm, schon vor 1650 eine lebhaftere Musikentwicklung. Dem Vorgange Zürichs (1613) und St. Gallens (1620) folgend wurde 1629 in Winterthur (und erst 1692 in Basel) ein Collegium musicum ins Leben gerufen und an den genannten Orten die Hauptpflegestätten schweizerischen Musiklebens gegründet. Unter den 12 Gründern des Collegiums in Winterthur tat sich besonders der 1606 in Winterthur geborene, später hier amtierende Geistliche Hans Heinrich Meyer durch die Anlegung eines Wappenbuchs, des sogenannten „Winterthurische musikalische Ehrenkranz" hervor, in dem er historische und ethische Betrachtungen über Musik niederlegte. Dies Collegium bildete den Konzentrationspunkt nicht nur des musikalischen, sondern auch geistigen Lebens, und es bestand anfangs ein enger Zusammenhang mit der Kirche durch die Verpflichtung des Collegiums, den Psalmengesang im Gottesdienst zu leiten und kräftig zu unterstützen. Auch bei Festen wurde das Collegium für die musikalische Mitwirkung herangezogen. Trotz der zielbewußten und, wie die Meyerschen „Gesatz und Ordnungen" zeigen, strengen, auf tüchtige musikalische Ausbildung sehende Gründung zeigte das Collegium zunächst keine nennenswerte Entwicklung. Erst im 18. Jahrhundert, nachdem man auch Frauen Eingang verschafft und sich aus Dilettanten Berufsmusiker gebildet hatten, trat man, besonders nach Überwindung der Revolutionsjahre aus den engen Grenzen heraus, und hier war es neben einer ähnlichen Entwicklung in der übrigen Schweiz wieder Winterthur mit seinem Dirktor Samuel Gottlob Auberlin in den Jahren 1791 bis 1798 und dessen Aufführung des Graunschen Oratoriums „Der Tod Jesu", das den Impuls gab für eine größere musikalische Empfänglichkeit. Nach kurzer Unterbrechung, während die etwa 12 schweizerischen Kollegien zugrunde gingen, lebte dieses Institut in Winterthur zu reicher Blüte wieder auf. Hier kamen nun wie bisher hervorragende Instrumentalwerke und Oratorien zu Gehör, wogegen sich in dem am 8. September 1827 gegründeten Stadtsängerverein der Männergesang, namentlich unter dessen eifrigstem Förderer des Zürichers Hans Georg Nägeli (1773—1836) entfaltete. Bis in die Neuzeit hinein sieht man hier ein ständiges Kommen und Gehen oder längeres Verweilen der Koryphäen wie Wagner, Brahms usw.

In neuester Zeit hat die Pflege der Tonkunst in der Schweiz, speziell die der kirchlichen Musik entschieden höheren Aufschwung genommen, beeinflußt durch die von 1899 an dort regelmäßig

abgehaltenen Tonkünstlerfeste schweizerischer Komponisten und Virtuosen. Die Tendenz derselben nur Einheimische und solche, die in der Schweiz dauernden Sitz haben, zu Wort kommen zu lassen und damit eine speziell nationale Kunst als bemerkenswert festzustellen, verdient gewiß volle Beachtung. Es ist jedoch zur Evidenz bewiesen, daß auch die schweizerischen Tonkünstler vornehmlich sich deutschen Richtungen, insbesondere der der sogenannten neudeutschen Schule anschlossen. An der Spitze steht der durch seine virtuos gehaltenen, hoch interessanten und zum Teil hoch bedeutenden Männerchöre allgemein geschätzte *Friedrich Hegar* (geb. 1841), der seine Studien teils in Leipzig in den Jahren 1857—1860 machte und sich dann nach eigener Überzeugung, losgelöst von den strengen Formen, einer durch neuzeitliche Vorbilder angeregten Stilweise zuwandte. Hegars „Manasse", dem ein dramatisches Gedicht von J. Victor Widmann zugrunde liegt, hatte durchschlagenden Erfolg. Das Oratorium machte nach seiner ersten Aufführung am 28. November 1893 in Zürich die Reise durch die Konzertwelt. Obschon es zum großen Teil zu den weltlichen Oratorien zu rechnen ist, kann es doch hier nicht umgangen werden, seiner religiös musikalischen Bedeutung wegen. Die Handlung knüpft an einen im Buche Esra geschilderten Vorgang. Manasse, nicht zu verwechseln mit dem Könige gleichen Namens, ist der Sohn eines Hohenpriesters. Hegar folgt der meisterhaft abgefaßten Dichtung überall. Kraftvoll ist die Musik, sie schildert in phantastischer Romantik die oft fesselnden Situationen. Unter allen Umständen ist das oratorische Werk eines der besten, das unsere Zeit brachte. Aus dem reichen Schatz der die Hegarsche Komposition namentlich charakterisierenden Chöre ohne Begleitung, ist, soweit mir bekannt, nur ein einziges Werk religiösen Inhaltes, „Abendmahl", Op. 5, anzuführen. Der ernst religiöse Charakter der Körnerschen Dichtung steigert sich in der Vertonung zu einer reinen Höhe in der vom Baritonsolo vorgetragenen Rede des Herrn. — Hegar hat in seinem „Manasse" eine künstlerische Höhe erreicht, die zurzeit noch in der Schweiz als vereinsamt zu bezeichnen ist, denn alles andere, was die dortige Pflege religiöser Musik betrifft, steht dagegen zurück. Auf oratorischem Gebiete sind ebenso, wie auf dem der Messe, nur wenig Werke anzuführen, reicher vertreten sind dagegen das kürzere religiöse Konzert- und Liedwerk. Als Oratorien-Komponisten nenne ich Doret (geb. 1866 in Aigle, Vaud) mit seinem „Les sept paroles du Christ" und Pierre Maurice (geb. 1868 in Allaman, Vaud) mit dem biblischen Drama „La fille de Jephté". Die von früher Zeit an reiche Literatur der Vertonung dieser Stoffe erfährt in diesen Werken eine zum Teil auf neuer Grundlage und Anschauung stehende Bereicherung. In der Messe ist Friedrich Carl Wilhelm Klose (geb. 1862 in Karlsruhe), der sich durch seine Oper „Ilsebill", wie durch andere Werke hoher Wertschätzung erfreut und sowohl in Genf wie in Wien eine reiche Tätigkeit entfaltete, durch eine Komposition vertreten, Ludwig Bonvin (geb. 1850 in Siders) dagegen in nicht weniger als 6 Messen Op. 6, 26, 49, 63, 83, 84. Er schrieb außerden den dankbar gehaltenen Psalm 103 für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester Op. 68. Bonvin begann die Reihe seiner religiösen Werke mit dem gemischten Chor „cantus sacri" Op. 5, zwei Weihnachtslieder Op. 21, denen Op. 33 „Singet jubelt euerm Gott" und Op. 35 „Wie lieblich sind deine Wohnungen"" für gemischten Chor und Orgel folgten. Diese Kompositionen Bonvins, wie die weiteren a cappella-Gesänge Op. 51 „Der Herr ist mein Licht", Op. 81 zwei Marien-Offertorien, beide für gemischten Chor, sind vornehm gehalten; ihr Grundprinzip ist Reinheit des Tonsatzes und Festhalten an formaler Gliederung. In der Pflege des kürzeren religiösen Konzertwerks sei zunächst auf den ausgezeichneten, die speziell ernste Richtung des Kontrapunkts vertretenden Theoretiker und Organisten Otto Barblan (geb. 1860 in Scaufs, Engadin) hingewiesen in seinem Psalm 23 für gemischten Chor Op. 15 und den Psalm 117 für zwei Chöre Op. 12. In der zur Calvinfeier 1909 geschaffenen jüngsten Komposition der Kantate „Post tenebras lux" (Uraufführung Genf Juli 1909) gibt Barblan ein durchaus vorzügliches Werk, dessen Gehalt weit mehr bietet, als man sonst von einer Gelegenheitskomposition erwartet. Die umfangreiche, aus mehreren zusammenhängenden Teilen bestehende Kantate huldigt der polyphonen wie homophonen Chorführung, und zwischen diesen stehen prächtig ausgearbeitete Solosätze. Die dem Text gemäß einfach bearbeiteten Choral- und Psalmmelodien „Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Eine feste Burg ist unser Gott", Psalm 23, Psalm 138 (Melodie von L. Bourgeois 1544, Harmonisation nach Goudimel 1565), Psalm 68 (Melodie von M. Greiter, Harmonisation von Goudimel 1580) wirken als Gegensätze außerordentlich, um so mehr da auch die Sologesänge sich auf reiche, motivische feinsinnige Ausbreitung stützen. Das Werk beginnt mit einem interessant durchgeführten, sich auf das Motiv des kleinen Sekundschritts stützenden Chorsatze, in dem Barblans kontrapunktische Kunst zur reichen Entfaltung kommt. Von derselben Bedeutung ist der Schlußsatz-Gloire, bei dem auch der Kinderchor herangezogen wird. Von dem ersten Ddur-Satze aus vollzieht sich eine Steigerung zur ersten Choralmelodie Edur, zur zweiten Fisdur. Im weiteren Verlaufe steigert sich der Inhalt aufwärts gehend über Gdur, Bdur zurück zur Haupttonart. Die Ausführung des Werkes bietet nicht wie sonst bei vielen neuen Komponisten die größten Schwierigkeiten,

denn auch die selbständig geführte Instrumentation überschreitet nicht das Maß dessen, was für ein Chorwerk religiösen Inhalts gefordert wird. — Jacques Ehrhart (geb. 1857 in Glaris, zurzeit Musikdirektor in Mülhausen im Elsaß) und Willy Rehberg (geb. 1862 in Morges, seit 1907 Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.) schrieben Motetten, letzterer die Motette für gemischten Chor „Glücklich, der auf Gott vertraut". Nicht bekannt sind mir die noch Manuskript gebliebenen kirchlichen Kompositionen des Organisten in Enge Ernst Isler (geb. 1879 in Zürich). Unter den jüngeren sei Paul Benner (geb. 7. November 1877 in Neuchatel) genannt. Benner studierte bei Lauber (geb. 1864 in Ruswyl b. Luzern) und in Frankfurt bei Knorr. Von seinen größeren Werken, die nach der Studienzeit in Neuchatel geschrieben wurden und zum Teil noch unter dem Einfluß der französischen, wie deutschen Richtung stehen, erschien manches in den schweizerischen Tonkünstlerfesten: „Mortuus pro nobis" (1906) für Sopransolo, Chor, Orchester, und Orgel (Uraufführung Neuchatel 29. Mai 1906), „Resurrexit" (1908) für Sopransolo, Chor, Orchester und Orgel (Uraufführung 1909 in Winterthur). Beide Werke bilden ein Ganzes unter dem Titel „Erlösung" (Redemption). Der Text ist deutsch und französisch mit lateinschen Zwischensätzen. Zurzeit ist Benner mit der Komposition eines Requiems in Desdur für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßsolo, Chor, Orchester und Orgel beschäftigt. Gedruckt sind bis jetzt nur kleine Kirchenchöre und eine kleine Weihnachtskantate.

Im Anschluß an die Komponisten-Übersicht gebührt noch ein allgemeines Wort den Künstlern deren Wirken wesentlich zur Hebung der schweizerischen Musik wie zur Pflege klassischer Werke in der Schweiz sich fördernd erwiesen. Obenan steht auch hier Fr. Hegar, dessen Nachfolger, der hochbegabte Volkmar Andreae (geb. 1879 in Bern) in seiner Wirksamkeit in Zürich von gleich idealem Streben erfüllt ist. Gustav Webers (1845—1887) vielseitige Tätigkeit wirkte wie die Dr. Carl Munzingers (geb. 1842 in Balsthal b. Solothurn) und dessen Bruder Edgar (geb. 1847 ebenda) befruchtend auf die Zeitgenossen und Nachfolger. Weber ist entschieden ein Theoretiker von Bedeutung. Wie Weber und die beiden Munzinger erwarb sich auch Edmond Roethlisberger (geb. 1858 in Walkringen bei Bern) speziell in Neuchatel die reichsten Sympathien. Daß die Musikpflege in Helvetia nicht nur auf den Schultern der hier genannten ruht und eine ganze Reihe gleichfalls hervorragender Kräfte aufzuweisen hat, zu denen der schon genannte Jacques-Dalcroze, Woldemar Pahnke (geb. 1871 in Zürich), der wenig gekannte, erst durch Henri Marteau (geb. 1874 in Reims) der Kunstwelt näher zugeführte Emmanuel Moor (geb. 1863) gehören, sei nicht verschwiegen.

Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

1. Kurfürst Johann Georg II.

Daß die Tonkunst liebe- und verständnisvolle Pflege und Förderung von seiten des sächsischen Königshauses von alters her bis auf die Gegenwart gefunden hat, ist so bekannt, daß es eines besonderen Hinweises kaum noch bedarf. Die Annalen der Geschichte der Königlichen musikalischen Kapelle und der Dresdener Hofoper bezeugen sie sozusagen auf jeder Seite. Bis auf Kurfürst Moritz, den „großen Kurfürsten" Sachsens, der bei Sievershausen siegreich den Heldentod starb, führt jene ihre ruhmvolle Vergangenheit zurück. Die am Tage Mauritii d. h. am 22. September 1548 von ihm in Torgau ins Leben gerufene „Cantorei", an deren Spitze Luthers Freund und musikalischer Berater Johann Walther trat, hat als ihre Stammmutter zu gelten, und wenn man die Namen derer aufzählt, die im Wechsel der Zeiten dem Institut, das aus einem Vokalkörper das heutige, man darf sagen weltberühmte Orchester geworden war, als künstlerische Leiter vorstanden, so verkörpert sich in ihnen ein ganzes Stück Musikgeschichte. Wir nennen nur die eines Heinrich Schütz, Antonio Lotti, Johann Adolf Hasse, Johann Gottlieb Naumann, Francesco Morlacchi, Carl Maria von Weber, Carl Gottlieb Reißiger und Richard Wagner aus vergangenen Tagen, aus der Neuzeit die eines Julius Rietz, Franz Wüllner, Ernst von Schuch. Und inbegriffen ist in dieser Namenaufzählung auch ein Stück Entwicklungsgeschichte der Oper im allgemeinen und des Instituts der Königl. Hofoper im besonderen. Es sei hier u. a. daran erinnert, daß Schütz Komponist der ersten deutschen Oper war, der leider nur in ihrem von Rinuccini herrührenden, von Martin Opitz übersetzten Text erhaltenen „Daphne" (Torgau 1627), daß man von Hasse an den Weltruf der Dresdener Oper und des Dresdener Orchesters datieren kann, daß in Dresden „Rienzi" (1842), „Der fliegende Holländer" (1843) und „Tannhäuser" (1845) das Licht der Lampen erblickten und daß das Königl. Institut in der Gegenwart mit den Uraufführungen von Richard Straußens „Feuersnot" (1901), „Salome" (1905) und „Elektra" (1909) die Aufmerksamkeit der gesamten musikalischen Welt auf sich lenkte.

Die liebe- und verständnisvolle Pflege und

Förderung der Tonkunst seitens des sächsischen Herrscherhauses betätigte sich aber nicht nur in einem hochherzigen Mäcenatentum, sie äußerte sich auch oft genug in einer selbsttätigen Weise. Wir wissen aus alter Zeit, daß die Kurfürstin-Königin Maria Josepha, die Gemahlin Augusts III., die würdige Tochter Kaiser Josephs I., speziell der Oper ihr besonderes Interesse zugewandt hatte. Freiherr v. O'Byrn im „Neuen Archiv für sächsische Geschichte" 1880, Bd. I, bezeichnet sie geradezu als deren „eigentlichen Impresario" in den Tagen des musikalischen Regimes des Hasseschen Ehepaares. Wir wissen aus der jüngeren Vergangenheit, daß König Albert wie sein erlauchter Bruder König Georg vortreffliche Klavierspieler waren, und die Herren vom Vorstand des Dresdener Tonkünstlervereins wurden nicht selten in Erstaunen gesetzt durch das treffsichere Urteil und die eminente Literaturkenntnis des „Siegers von Beaumont". Von diesem Herrscher durfte der Schreiber dieser Zeilen in einem von ihm verfaßten Nachrufartikel „König Albert als Musiker" im „Dresdener Journal" (23. Juli 1902) geradezu sagen, daß ihm die Musik bis an sein Ende eine holde Gefährtin auf seinem Lebenswege gewesen sei und ihm noch seine letzten Lebenstage verklärt und verschönt habe.

Aber an dieser Stelle soll ja ein begrenzteres Thema behandelt werden, als es das von der Pflege und Förderung der Tonkunst seitens des sächsischen Königshauses sein würde. Es soll nur von einzelnen seiner Sprossen die Rede sein, die sich selbstschöpferisch auf musikalischem Gebiete betätigten.

Aus grauer Vorzeit könnte da schon einer der Ahnherren der Wettiner, der Markgraf Heinrich der Erlauchte namhaft gemacht werden. Ein würdiger Enkel des Landgrafen Hermann von Thüringen, wird er bekanntlich ebenso wie jener Frauenlob genannte Spruchdichter als „Heinrich von Meißen" den Vertretern des deutschen Minnegesanges zugezählt. Aber er war offenbar nicht nur Poet. Der hochgebildete Oberhofmeister des Prinzen, nachmaligen Königs Johann, Carl Borromäus von Miltitz, dessen literarische und musikalische Verdienste erst neuerdings in Otto Eduard Schmidts „Fouqué, Apel, Miltitz" („Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik", Leipzig, Dürrsche Buchhandlung) sachkundige verdiente Würdigung fanden, wies im Jahrgang 1840 der Allgemeinen musikalischen Zeitung auf ein „musikalisches Kuriosum" hin, das durch eine von dem böhmischen Historiker Palacký im Vatikan aufgefundene Bulle des Papstes Innocenz IV. vom Jahre 1254 beglaubigt wird. Vom Schreiber dieses in seiner Abhandlung „Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Betätigung" (Breitkopf & Härtel, 1900) mitgeteilt, stellt die letztere einen Erlaß an die Geistlichkeit dar, in dem bekannt gegeben wird, daß in den Landen des Markgrafen sich die Diener der Kirche eines „von diesem selbstverfertigten neuen Gesangs über das Kyrie eleison und das Gloria in excelsis Deo" bei der Feier der Messen der heiligen Jungfrau bedienen sollen. Aber wie C. B. v. Miltitz treffend sagt, handelt es sich hier um ein „musikalisches Curiosum" dessen als solchem Erwähnung zu geschehen hat; eine praktische Bedeutung würde selbst einer Auffindung der alten Notenaufzeichnung nicht beizumessen gewesen sein. Anders verhält es sich mit einer Komposition, die von dem Kurfürsten Johann Georg II. auf uns überkommen ist. Eine neue Zeit war inzwischen emporgestiegen: Die Bewegung der Geister, die man in dem Begriff Humanismus zusammenfaßt, hatte der Einseitigkeit und Beschränkung des mittelalterlichen Denkens den Todesstoß versetzt, und von Italien her kommend, hatte die Renaissance, die Wiedererweckung des klassischen Altertums, auf das künstlerische Fühlen in andere, weltfreudigere Bahnen gelenkt. Die Zeit jenes ständigen und einseitigen Hinweises auf den Tod, wie ihn uns die Totentänze versinnbildlichen, waren vorüber. Der Blick richtete sich auf das irdische Leben, seine Freuden und Genüsse, der Sinn für schöne Sinnlichkeit und sinnliche Schönheit erwachte, die Erde galt nicht mehr als das „Jammertal" von ehedem. Aber freilich für Deutschland hatte der dreißigjährige Krieg eine jähe Unterbrechung der im besten Zuge befindlichen Wandlung im geistigen und künstlerischen Leben gebracht. Der Rückschlag erfolgte und äußerte natürlich seine Wirkungen am empfindlichsten auf das Volk und das Volkstum. Die Kunstpflege wurde ein Vorrecht der Höfe, und die Kunst nahm so mehr und mehr einen höfischen Charakter an, zumal die Keime, die zu einer volkstümlichen Kunst noch vorhanden waren, nach einem kurzen, glanzvollen Erblühen (Bach) angesichts der Erstarrung des geistigen Lebens (Pietismus) bald verdorrten. Nimmt es schließlich wunder, daß das Wälschtum mehr und mehr die Oberhand gewonnen hatte und daß selbst deutsche Meister (Hasse) sich ihm in die Arme geworfen, meinend, dort allein sei in künstlerischen Dingen das Heil zu suchen und zu finden? —

Kurfürst Johann Georg II. (1613—1680) darf als der erste der Fürsten aus dem albertinischen Hause gelten, der dem Romanismus in weiterem Umfange Aufnahme gewährte. Seine Kunst- und Prachtliebe bezeugte seine Vorliebe für glänzende Festlichkeiten, wie er auch der Erbauer des ersten Komödien- (Opern-)hauses (1664) in Dresden war. Heinrich Schütz (gest. 1672), in dem sich zuerst die Aufnahme der „nuove musiche" der Monodie in die deutsche Musik bewußt vollzog, gilt als sein Lehrer in der Tonkunst, doch soll später vor allem Giovanni Andrea Bontempi sein musikalischer Berater gewesen sein. Jener war schon von seinem

Vater Johann Geog I. (gest. 1656)[1]) an die Spitze der Hofkapelle berufen worden, dieser war 1647 als Mitglied in die Kapelle des damaligen Kurprinzen gekommen und hatte später neben Vincenzo Albrici die Leitung der Hofkapelle übernommen. Des letzteren Namen nun begegnen wir auch in der Urkunde, welche die Komposition des Kurfürsten beglaubigt, die auf uns kam, die aber zweifellos nicht seine einzige ist: die Vertonung der Worte des 117. (nach der Vulgata 116.) Psalms: Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus et veritas Domini manet in aeternum. Die sogenannte kleine Doxologie (Gloria patri et filio et spiritu sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculerum. Amen) bildet den Schluß,

Über die erste Aufführung dieses Werkes anläßlich der Feier des 60. Geburtstages des hohen Autors am 31. Mai 1673, wie über diese selber bringen die Akten des Königl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden einen eingehenden Bericht, in dem es zunächst heißt, daß in der Schloßkapelle „der Altar und Predigtstuhl mit rot Sammete, reich mit Gold, Silber und Perlen gestukte Umhänge ingleichen die Kirche um und um sowol der Chor mit rot sammten Umhängen, auf welchen an der Churfürstlichen Emporkirche die Wappen gestukt bekleidet waren." Dann heißt es weiter:

> Den 31. May wurde frühe halbweg 5 Uhr zum ersten, um 5 Uhr zum andern male und halbweg 6 Uhr zum dritten Mahle geläutet. Nach halbweg 5 Uhr Confitierten Se. Churfürstl. Durchlaucht. Um halbweg 6 Uhr gingen Sie hinunter in die Kirche, allwo mit der Orgel so lange praeambulieret ward, bis Sie in dero Stuhl, darauf ging der Gottesdienst folgender Gestalt an:
>
> 1. Introitus: Laudate Dominum omnes gentes, der 116. Psalm mit Trompeten und Pauken. Churfürstl. Durchlaucht eigene Composition.
> 2. Kyrie mit Trompeten und Pauken, Vinc. Albrici, ingleichen die folgende Composition;
> 3. Gott der Vater wohn uns bey.
>
> usw.

Einundzwanzig Teile verzeichnet insgesamt die Ordnung des Gottesdienstes. Die Predigt, „so der Oberhof-Prediger Herr Dr. Geyern aus dem 71. Psalm vom 5. bis an den 10. Vers verrichtete" und das Gebet „für dem Vaterunser: Ich hebe meine Augen sehnlich auf" bildete den 17. Nach dem 20. (Collecta und Segen) „intonierte der Priester für'm Altar: Herr Gott dich loben wir, welches vollends vom Chor gesungen wurde, mit Trompeten und Pauken." Sobald Se. Churfürstl. Durchlaucht aus der Kirche gingen, wurden umb die Festung 60 Stücken gelöst, fährt dann der Bericht fort, der dann zunächst diese Stücke noch in „Cartaunen" und „Schlangen" spezifiziert. Eine Darstellung des Vespergottesdienstes, der um 1 Uhr eingeläutet wurde, vervollständigt ihn, und er schließt mit den Worten: „Diesen Nachmittag gegen 4 Uhr gelangte die Durchl. Churfürstin aus Töplitz wieder in Dresden an".

Das in dieser hochinteressanten Urkunde beglaubigte Musikstück nun kam in Abschrift aus der Berliner Königl. Bibliothek durch Moritz Fürstenau nach Dresden (Königl. Bibliothek). Es ist ein Chor für Alt, Tenor und Baß, begleitet von 2 Violinen und Continuo, und bringt in Form einer Chaconne eine Reihe von Variationen über einem Basso ostinato von 12 Takten. Nach der Originalvorlage veröffentlichte es Schreiber dieses im Klavierarrangement in der Urgestalt im dritten Band seines Sammelwerkes „Musik am sächsischen Hofe" (Breitkopf & Härtel), der ausgewählte Werke von Mitgliedern des sächsischen Königshauses enthält. In einer (stark gekürzten) Bearbeitung für den praktischen Gebrauch in Kirchen, Seminaren, Schulen, Vereinen usw. gab er es als vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) zunächst als Musikbeilage (X. Jahrg. 1905/06, S. 68), sodann in einer Sonderausgabe heraus.

Aufgeführt wurde das Werk in alter Zeit noch am 2. Februar 1678 als am Feste Mariä Reinigung und am 2. November 1679 zur Feier des Friedens von Nimwegen. Sein Schöpfer aber starb am 1. Sept. 1680 zu Freiberg und fand im Dom daselbst seine letzte Ruhestätte.

[1]) In Nr. 12, 1902 veröffentlichte der Verfasser dieses Artikels eine auf den Tod dieses Fürsten bezügliche Komposition von Friedrich von Westhof (geb. zu Lübeck 1611, gest. zu Dresden 1694). Es ist dies ein Choral „über die Worte, so auf dem goldnen Hertze gestanden, welches die Durchlauchtigste Hochgebohrene Churfürstin zu Sachsen usw. dem Weyland Durchlauchtigsten Hochgeborenen Fürsten und Herrn Johann Georgen I., Churfürsten zu Sachsen usw. und Burggrafen zu Magdeburg usw. im Sarge an den Arm gegeben". Die Dichtung („Ode") rührte vom Churfürstl. Sächs. Hofpoeten und Bibliothecario David Schirmer her.

Lose Blätter.

Musikalische Gedenktage im Jahre 1910.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Der für die musikalische Welt bedeutungsvollste Gedenktag, der in das soeben begonnene Jahr fällt, ist der 100. Geburtstag *Robert Schumanns*, den wir am 8. Juni begehen werden, und den am 22. Februar begangenen 100. Geburtstag *Chopins*. Wir zählen den ersteren Meister, genialen Romantiker, den feinsinnigen und feinfühligen Klavierpoeten und Lyriker in besonderem Mafse zu den unseren, weil er, ein Kind unseres engeren Vaterlands, in Zwickau geboren ist. Schon diese Konzertzeit steht im

Zeichen der Kunst des Meisters, seine Werke werden von allen ausübenden Künstlern, von konzertgebenden Vereinen usw. bevorzugt. Ein Schumann-Festival in der Geburtsstadt wird alle Schumann-Feiern krönen, die noch geplant sind. Bei dem Gedenken des Meisters wird man nun auch eines seiner intimsten Freunde, des am 21. Dezember 1810 in Kassel geborenen *Ludwig Schunke* gedenken können, jenes begabten Musikers und Mitbegründers der „Neuen Zeitschrift für Musik", dessen früher Tod — er starb am 7. Dezember 1834 — Robert Schumann tief erschütterte. Neben des letzteren Meisters 100. Geburtstag beansprucht zunächst noch der des früh verstorbenen *Otto Nicolai* für Deutschland allgemeinere Anteilnahme. Dieses Meisters (geb. 9. Juni 1810 in Königsberg) „Lustige Weiber von Windsor" sind und bleiben eine der nicht eben sonderlich zahlreichen deutschen komischen Opern, die sich dauernd auf dem Spielplan erhielten. Welchem Umstand aufser dem guten Mosenthalschen Buch das Werk diese Vitalität dankt? Wir meinen, weil es sein Komponist nicht verschmähte, sich Anregungen für seine Musik aus der italienischen Buffooper zu holen. Eine gewisse Übertragung und Aufnahme romanischer künstlerischer Werte ist unserer deutschen Kunst niemals von Nachteil gewesen, das ist aus deren Geschichte sattsam bekannt. Den beiden deutschen Meistern Robert Schumann und Otto Nicolai wird man den Franzosen *Félicien David* anreihen dürfen, obwohl er als für sich bestehende Kunstgröfse nicht Geltung zu gewinnen vermochte. Geboren am 13. April 1810 zu Cadenet (Vaucluse), erhebt er aber als Komponist der Sinfonie-Ode „Le desert" („Die Wüste"), dem Werke, in dem er die künstlerischen Eindrücke seiner grofsen Orientreise niederlegte, Anspruch darauf, als Schöpfer einer neuen Musikgattung, der „exotischen Musik" zu gelten. Der Vorliebe für die letztere bei unseren Nachbarn jenseits der Vogesen hatte die Besitzergreifung und Kolonisation Algeriens mächtigen Vorschub geleistet. In der Literatur, in den bildenden Künsten wie eben auch in der Musik machten sich die Einflüsse des Orientalischen in der Stoffwahl, in der Farbengebung usw. bemerkbar, und was speziell Félicien Davids „Wüste" anlangt, so wirkt sie bis auf unsere Tage nach, namentlich auch in den sinfonischen Tongemälden neuerer russischer Meister wie Rimsky-Korssakow, Balakirew, Borodin usw. Ein anderer Träger des Namens des französischen Komponisten, *Ferdinand David*, ein Hamburger Kind (geb. 19. Juni 1810) mufs hier auch namhaft gemacht werden. Sein Gedächtnis darf man als das eines bedeutenden Violinisten und eines der berühmtesten Violinlehrer aller Zeiten feiern. Schüler Spohrs, kreierte er das unter seinen Augen entstandene herrliche Violinkonzert Mendelssohns. Wilhelmj, Halir, Schradieck, Hilf, Sahla usw. entstammten seiner Schule, und seine „Hohe Schule des Violinspiels" bezeugt seine eminente Kenntnis der älteren Violinliteratur und ist dabei ein Studienwerk allerersten Ranges. Noch ein weiterer einst gefeierter Geiger ist im Jahre 1810 geboren, *Ole Bull* (5. Februar in Bergen). Der blonde blauäugige Nordlandssohn mag von zu exzentrischem Wesen gewesen sein, um ein echter grofser Künstler sein zu können, jedenfalls dankt aber ihm die Welt, dafs Edvard Grieg Musiker wurde, das hat der Meister von Troldhaugen selber erzählt. Auf seine Anregung hin bezog Grieg das Leipziger Konservatorium als ein junger Bursche von 15 Jahren, um erst fünf Jahre später nach dem Norden zurückzukehren, zunächst nach Kopenhagen. Dort stieg gerade damals der Stern eines Musikers empor, dessen 100. Geburtstag auch in das Jahr 1910 fällt, *Hans Christian Lumbye*. Allerdings dessen Kunst war die leichtbeschwingte eines Tanzkomponisten. Man nannte ihn den „nordischen Straufs". An der Spitze des von ihm geleiteten Tivoli-Orchesters unternahm er sogar gröfsere Reisen und popularisierte auf diesem Wege seine Kompositionen, von denen vor allem seine „Traumbilder"-Phantasie grofse Beliebtheit errang. Ein anderer Sprössling des Jahres 1810 wieder, *Joseph Gungl*, war Vertreter der Tanzmusik spezifisch österreichischer Artung. Obwohl in Ungarn geboren (1. Dezember 1810 in Zsambek), kultivierte Gungl das Wiener Genre, war jedoch insofern nicht Konkurrent der beiden Straufse, als er diesen als Kapellmeister das Feld räumte und erst nach Berlin (1843) ging, dann nacheinander in Brünn, München, Frankfurt a. M. lebte und schliefslich in Weimar (31. Januar 1889) starb. Musiker, denen grofse Erfolge beschieden waren, waren auch der Deutsche *Friedrich Kücken* (geb. 16. November 1810 in Bleckede, Hannover) und der Ungar *Franz Erkel* (7. November 1810 in Gyula im Békéser Komitat). Ersterer gehörte zu den gefeiertsten Liederkomponisten seiner Zeit; Ahnenreihe: Reissiger-Proch-Kücken. Seine Thüringer Weise: „Ach wie wär's möglich dann" wurde zum Volkslied, von seinem Liede: „Ach wenn du wärst mein eigen" gilt fast das gleiche. Erkel wurde gefeierter nationalungarischer Komponist, seine Oper „Hunyady Laszlò" fand eine begeisterte Aufnahme und galt lange Zeit als die ungarische Nationaloper schlechthin. Die Namen, die sonst noch zu nennen wären, wenn man 100jährige Geburtstage im Auge hat, sind weniger bekannte. *Michele Costa* (geb. 4. Februar 1810 in Neapel) suchte und fand in England eine neue Heimat als gefeierter Opernkomponist und Dirigent grofser Festivals. Selbst geadelt (Sir) wurde er daselbst. *Ferdinando Taglioni*, wie jener in Neapel (am 14. September 1810) geboren, ist bemerkenswert mehr um seines Namens als um seiner künstlerischen Taten willen. Sohn des gefeierten Ballettmeisters Salvatore Taglioni, machte er sich verdient als einer der ersten Veranstalter historischer Konzerte mit analytischen Programmen. Dann darf man noch nennen: *Jules Buschop* (geboren 10. September 1810 in Paris), der, als Sohn belgischer Eltern von Kindheit an in Brügge lebend, sich in seiner Heimat als Komponist einen geachteten Namen machte, *Peter Singer* (geb. 18. Juli 1810 in Häselgehr, Bayern), Franziskanermönch in Salzburg (gest. 26. Januar 1882), Organist, Pianist, Komponist und Erbauer eines mechanischen Musikwerks „Pansymphonikon", *J. G. Kastner* (geb. 9. März in Strafsburg), namhafter elsässischer Komponist, Theoretiker und Musikforscher, und *August Haupt* (geb. 25. August 1810) in Kuhnau bei Sagan, hervorragender Orgelmeister und langjähriger Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin (gest. daselbst 4. Juli 1891).

Um im Anschlufs an hundertste Geburtstage auch noch fünfzigjähriger Todestage zu gedenken, so ist hier zunächst daran zu erinnern, dafs *Wilhelmine Schröder-Devrient* am 26. Januar 1860 in Coburg starb. Eine gleichfalls besonders für das Dresdner Musikleben bedeutungsvolle Persönlichkeit war der Cellist *Justus Dotzauer* gewesen, der hierselbst am 6. März 1860 starb. In ihm hat man in gewissem Sinne das Haupt einer Dresdner Cellistenschule vor sich, sofern er u. a. der Lehrer eines F. A. Kummer und des Dessauer Cellisten Karl Drechsler war, von welchem

letzteren wieder Friedrich Grützmacher Schüler war. Im Jahre 1860 starben überdies noch der einst gefeierte Tenorist *Franz Wild* (1. Januar in Oberdöbling bei Wien), *Friedrich Silcher* (26. August in Tübingen), der erfolgreiche Förderer des deutschen Volksgesangs und der um den deutschen Männergesang hochverdiente *Karl Zöllner* (25. September in Leipzig). — Für die Ortsgeschichte Dresdens wurde das Jahr 1860 noch insofern von Bedeutung, als in ihm (am 11. Oktober) das Denkmal Carl Maria v. Webers, das damals indessen nicht auf seinen jetzigen Platz, sondern hinter dem damaligen Hoftheater stand, das am 21. September 1869 ein Raub der Flammen wurde, eingeweiht wurde.

Zur Vervollständigung der hier gebotenen Daten sei schliefslich noch angeführt, dafs in diesem Jahre auch die Erinnerung an einige Meister aus alter Zeit aufgefrischt werden kann. Da konnte man am 1. Januar den 200. Geburtstag *Giovanni Batista Pergoleses* begehen, am 22. November kann man das gleiche für *Wilhelm Friedemann Bach*, des grofsen Johann Sebastian genialen ältesten Sohn, tun. Vor 150 Jahren erblickten das Licht der Welt am 10. Januar der Balladenkomponist *Johann Rudolph Zumsteeg* und am 14. September *Luigi Cherubini.*

Georg Friedrich Händels dreiaktiges Oratorium „Joseph“

fand bei seiner ersten deutschen Aufführung durch die „Hallesche Singakademie“ am Geburtstage des Meisters (23. Februar) eine überaus freundliche Aufnahme. Fast klingt es unglaublich! Ein Werk Händels, das am 2. März 1744 in London unter dem Meister selbst zum überhaupt ersten Male erklungen ist, das lernt die musikalische Allgemeinheit heute erst kennen. Nachdem bereits seit Händels Tode mehr denn 150 Jahre verflossen sind! Es hindert uns nichts, in diesem Falle von einem musikalischen Ereignisse zu sprechen. Das grofse Verdienst darum entfällt zu einem Teile auf Professor Dr. *Max Seiffert*, der dem Oratorium eine für den Konzertsaal gebrauchsfähige Form gab, zum anderen Teile auf die Hallesche Singakademie und ihren Dirigenten *Willi Wurfschmidt*, die beide ihre Kräfte für ein würdiges Herausbringen einsetzten. Dabei ist noch ausdrücklich hervorzuheben, dafs sich das Institut der Mühe unterziehen mufste, das gesamte Notenmaterial handschriftlich herstellen zu lassen, ein Umstand, der das Budget nicht unwesentlich belastet haben mag, der aber andererseits für das ideal-künstlerische Streben der Gesellschaft spricht.

Seifferts Arbeit um die Neugestaltung des „Joseph“ dürfte nicht ganz einfach gewesen sein. Es galt, wie ja immer bei Händel, nach dramatischen Gesichtspunkten zu kürzen. So liefs der Bearbeiter im Interesse eines schnelleren Fortschreitens der Handlung die dekorative Rolle des Hohenpriesters ganz fallen, kürzte die die Handlung nur aufhaltende lyrische Episode der Asenath und übertrug schliefslich die kleine Partie Rubens auf Juda. Wenn nun doch noch 7 Solisten für die Ausführung erforderlich sind, so ist dabei zu bedenken, dafs nur vier davon (Joseph, Benjamin, Asenath, Simeon) Berufssänger beanspruchen. Für die Rolle des Joseph, die Händel in leisem Gedenken an die einst von ihm kultivierte italienische Oper einem Kastraten übertrug, machte sich ein Umschreiben für Bafs nötig. Der Benjamin wird, wie dies ja auch in Méhuls Meisteroper „Joseph und seine Brüder“ der Fall ist und wogegen nichts einzuwenden ist, von einer Sopranistin gesungen. Im übrigen lehnte sich Seiffert in der Orchesterbehandlung und melodischen Ergänznng der Singstimmen an Chrysanders wohlerprobte Grundsätze an. Und in dieser Hinsicht kann nichts anderes gesagt werden, als dafs er dies in pietätvoller Achtung vor Händels Stil, mit grofser Sachkenntnis und feinem musikalischen Sinn getan hat.

Über das alles hinaus mufs aber der Neugestaltung gegenüber die entscheidende Frage heifsen: Handelt es sich wirklich um Werte, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen? Wir glauben mit einem bedingungslosen „Ja!“ antworten zu sollen. Eine Fülle musikalischer Schönheiten steckt in dem Werke. Ein Genie kann sich nicht in jedem Werke verbluten, das wollen wir wohl bedenken. Zum Bilde Händels, wie es geschichtlich feststeht, vermag das Oratorium „Joseph“ auch keinen neuen Zug hinzuzufügen. Aber als eine der liebenswürdigsten Gaben des Händelschen Riesengeistes ist das Werk auf alle Fälle anzusprechen. Was Oratorien wie Saul, Judas, Makkabäus, Josua, Israel in Ägypten so grofse Wirkung verleiht, dafs nämlich ihr Schwerpunkt in den Chören liegt, darnach suchen wir im Joseph vergeblich. Die Chöre (sechs an der Zahl) zeigen mehr dekorativen Charakter, sie sind nicht Träger der Handlung. Ja einige wie die des 1. Aktes zeigen eine auffallende Schlichtheit des Stils, eine gewisse Mattigkeit im Ausdruck, dafs wir glauben, nicht Händels Geist zu vernehmen. Der 2. Akt wartet gleich zu Anfang mit einem echten Händel auf. Es ist der glanzvolle, wuchtige Chor „Heil sei dem Mann“, der aber in bezug auf ursprüngliche, durchschlagende Kraft noch von dem Schlufschor „Frohlocket laut“ übertroffen wird. In diesem kolossal wirkenden Stücke lebt etwas von dem Geiste, der Händels gewaltigsten Chor, das Halleluja im Messias durchflutet. Stellenweis kann man sogar notengetreue Anlehnungen konstatieren. Formell betrachtet greift Händel in den Chören häufig zum Fugato. Vieles ist auch homophon-choralmäfsig gesetzt, wie z. B. ganze Teile der Chöre der Brüder im 2. und 3. Akte. Unter den Arien begegnet man wahren Prachtstücken. Als Perlen der Partitur möchten wir Josephs Arien „Sei stark mein Herz“ (in der Begleitung ganz eigenartig) und „Wie glücklich wallt in Feld und Flur“ (ein innig empfundenes, in seiner Melodik höchst anmutiges und liebliches Stück Musik), die hochdramatische Arie des Simeon „O Qual, Verzweiflung“ und die in ihren reizvollen Fiorituren echt Händelsches Gepräge tragende Arie der Asenath „Prophetische Ahnung“ hervorheben.

Die Aufführung des Werkes hinterliefs recht vorteilhafte Eindrücke. Herr *Wurfschmidt* hatte das Studium mit hingebender Liebe angegriffen und leitete das Ganze mit Sicherheit. Einige Schwankungen im Zusammensein hätten bei intensiverer Aufmerksamkeit der beteiligten Faktoren vermieden werden können. Doch kann diese Ausstellung dem vorzüglichen Gesamtresultate so gut wie nichts anhaben. Die Chöre sangen mit schöner, voller Tonentfaltung, technisch sicher und liefsen es auch nicht an Ausdruck und dynamischer Beleuchtung fehlen. Am Cembalo (will heifsen Flügel) waltete mit Feinsinn der Bearbeiter des Werkes, Prof. Dr. *Max Seiffert*, und das in den Holzbläsern chorisch besetzte Händelorchester stellte die verstärkte Kapelle des 36. Inf.-Regts. Graf Blumenthal, die

ihrer schwierigen Aufgabe wie immer nach besten Kräften gerecht wurde.

Von den Solisten Kammersänger *Strahtmann*-Weimar (Joseph), *Alice Baehr*-Frankfurt a. M. (Asenath-Josephs Gattin), *Lina Schneider*-Eisleben (Benjamin), *Alfred v. Fossard*-Berlin (Juda) überragte der erstgenannte Künstler die übrigen in jeder Beziehung.

Die Aufführung des restaurierten „Joseph" war als Volkskonzert gedacht. Für ganze 30 Pfennige konnte hier jedermann einen auserlesenen Kunstgenufs haben. Dadurch hat sich die „Hallesche Singakademie" zweifelsohne ein weiteres Verdienst erworben.

Paul Klanert-Halle a. S.

Aus Richard Wagners trüber Zeit.

Von Harald Koegler.

Unweit der von Weimar nach Jena führenden Eisenbahnstrecke liegt das Dorf Magdala, ein Ort von ca. 1000 Einwohnern, einem Grofsherzogl. Kammergut und einer geschichtlich hochinteressanten Vergangenheit. Dieser nur zwei Stunden von Weimar belegene Ort hat, wie wohl nur sehr Wenigen bekannt sein dürfte, eine der wertvollsten und interessantesten Wagner-Erinnerungen und zwar aus jener Zeit, wo der Schöpfer des Lohengrin und Tannhäuser flüchtig durch Deutschland gehetzt wurde, aus dem unruhigen Jahre 1849. Richard Wagner hatte dem Dresdener Aufstand begeistert zugejubelt und wohl auch tätig mit daran teilgenommen. Nach dem Fehlschlagen der Unternehmungen mufste bekanntlich Wagner aus Dresden fliehen, und auf dieser langen und traurigen Flucht, die ihn auch über Jena führte, wo er nur mit Mühe und Not den Häschern entging, war es, wo er in Magdala eine Stätte fand, die ihn vor den letzteren schützte. Der Pächter des Kammergutes, Ökonomierat *Wernsdorf* war es, wie kürzlich wieder in einem Jenaer Chronikblatt aufgefrischt wurde, der ihn aufnahm und beherbergte, ihn mit eigener Lebensgefahr schützte, indem er ihn für einen Verwandten ausgab. Alte Leute haben sich des Charakterkopfs Wagners bis in die Gegenwart noch sehr wohl zu erinnern gewufst. Von Magdala aus ist dann der Komponist nach der Schweiz entkommen, während es seinem Freunde Röckel nicht so gut ging, denn dieser mufste sechs Jahre Kerker durchmachen. Sein edler Gastgeber in Magdala, Ökonomierat Wernsdorf, liefs zur Erinnerung daran, dafs es ihm vergönnt war, einen der Gröfsten des ganzen Volkes vor dem Unglück zu bewahren, an der Wohnung eine Gedenktafel anbringen mit der einfachen Inschrift:

„Richard Wagner im Mai 1849."

Wie weiter berichtet wird, wufste man seinerzeit ziemlich bestimmt, dafs sich der Tondichter in Thüringen aufhielt. Dafs er aber so nahe an Weimar war, ist erst später bekannt geworden und heute auch fast vergessen. Freilich, als Wagner nach seiner Begnadigung dann viel in Weimar verkehrte, mit Liszt und anderen, hat er es — leider!! — nicht einmal für wert gehalten, seinen treuen Freund in dem kleinen nahen Weimarischen Dorfe zu besuchen oder ihm auch nur eine Zeile des Dankes oder ein freundliches Wort zukommen zu lassen. Sein Stern stand bereits sehr hoch und die Gnadensonne von Königen und Fürsten liefs ihn den Retter von einst völlig vergessen[1]) . . . .

[1]) Wir machen hier ein Fragezeichen „?", da wir eine solche Undankbarkeit Wagner nicht zutrauen können. Vielleicht sind unsere Wagnerforscher imstande, eine andere Darstellung zu geben. Die Red.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. März. Die Königliche Oper hat sich zu einer Tat aufgeschwungen, für die man ihr kaum Dank weifs. Eigentlich ist's auch keine Tat, dafs sie Meyerbeers Prophet, der hier acht Jahre lang von der Bühne verschwunden war, ohne dafs man ihn jemals vermifste, in einem neuen Gewande wieder erscheinen liefs. Andere Aufgaben lagen ihr näher, und Gluck, Weber sowie Marschner heischten weit lebhafter Berücksichtigung, als Meyerbeer. An sich ist ja die Neuszenierung seiner Oper vortrefflich. Doch sie war nicht nötig und wird nicht lohnend sein. Ein altes Gewand hat einen neuen Aufputz erhalten, und beides stimmt nicht zueinander. Man mufs gestehen, dafs der Inszenator, der Generalintendant selbst, nicht nur mit künstlerischem Sinn und feinem Geschmack verfahren ist, er hat auch wieder seine genaue Bühnenkenntnis erwiesen und keineswegs lediglich schöne Szenenbilder liefern wollen, sondern danach getrachtet, dafs das szenische Gewand sich naturgemäfs an die dramatische Handlung schmiegte, und dafs das rein Theatralische beseitigt würde. So tanzt in der holländischen Schenke nicht mehr ein zierliches Ballet, sondern Bauern und Bäuerinnen umfassen sich jetzt und schwingen sich im Kreise. Auch gibts auf dem Eise keine eleganten Tänze in kurzen Tüllröckchen mehr, und es steigt keine elektrische Sonne blendend am Himmel auf. Indes alle diese Dinge waren mit der Musik harmonisch verbunden. Wenn jetzt das Orchester den charakteristischen Schlittschuhtanz ausführt, sind auf der Bühne keine Schlittschuhläufer mehr. Und es müssen nun die langen Zwischenakte, die jetzt der Aufbau der Szenerie veranlafst, durch eine vom Kapellmeister zusammengestellte Musik ausgefüllt werden, die wirklich nicht kurzweilig ist. Beleuchtungseffekte, Landschaftsbilder, besonders aber der prächtige Krönungszug bilden jetzt ein herrliches Schauspiel. „Aber ach, ein Schauspiel nur!" Fehlerhaft erscheint es mir unter andern, dafs man um der angeblichen Wahrheit willen die Fides als eine am Stocke wankende Greisin darstellen läfst. Die Prophetenmutter kann eine gute Vierzigerin sein und mufs, da sie so kräftig und bestimmend in die Handlung eingreift, als solche gegeben werden. — Diese neue Propheten-Aufführung interessierte das Auditorium wohl, machte ihm aber das Herz nicht warm. Trotz der Verlogenheit des Werkes übte es doch auf uns noch vor 30 Jahren einen bedeutenden Eindruck aus. Weshalb, das wird man verstehen, wenn ich eine Stelle aus dem Briefe mitteile, den mir unsere grofse Fidesdarstellerin *Marianne Brandt* schrieb: „Jetzt verlangt man Realität. Zu unserer Zeit stellten wir echte, warm empfindende Menschen auf die Bühne und machten dadurch das Unnatürliche in mancher Oper, so auch im Propheten, glaubwürdig." Ja, das ist's, was uns fehlt. Als *Niemann*, die *Brandt* und die *Lehmann* im Propheten die drei Hauptrollen gaben, da vergafsen wir während der Vorstellung alle Unwahrheit

und waren tief gerührt. Jetzt gibt Herr *Berger* den Propheten. Er ist vom Bariton ein Tenor geworden und findet sich mit dem gesanglichen Teile der Rolle gut ab. Frau *Goetze* bringt für die Fides neben der Stimme auch viel Gefühl mit. Fräulein *Hempel* blieb ihrer Aufgabe als Bertha einiges schuldig. Sie ist unter den jungen Koloratursängerinnen sicherlich die beste, wird aber überschätzt.

Die Komische Oper machte uns mit einem neuen Werke *F. Lehárs* bekannt, der Operette Zigeunerliebe. Der erfolgreiche Tonsetzer zeigt darin ein Bestreben nach Wertvollerem, als er in der Lustigen Witwe gab, und auch die Befähigung dazu. Seine Textlieferanten liefsen ihn aber dabei im Stiche. *A. M. Wüllner* und *R. Bodanzky* führen uns an die Rumänische Grenze, wo eine hübsche Bojarentochter kurz vor der Hochzeit mit einem vornehmen Standesgenossen einen leidenschaftlichen Zigeuner kennen lernt, dem sie in die Pufsta folgt, wo sie im Zigeunerlager lustig lebt, zecht und tanzt. Der Geliebte aber will sie nicht zum Altare führen, sondern nur eine Zigeunerhochzeit mit ihr feiern, bei der der Dompfaff den Segen flötet. Als da auch noch der Bräutigam erscheint und sie an ihr Versprechen mahnt, sinkt sie ohnmächtig nieder. Wenn sie die Augen wieder aufschlägt, liegt sie am Bache auf blumiger Wiese und hat die ganze Zigeunergeschichte nur geträumt. Und dann gibts eine festliche Trauung mit Priester, Ring und Schleier. — Die Musik ist nicht die jetzt in der Operette meist übliche blöde Walzer-Aneinanderreihung. Lehár zeigt, dafs er neben der Tanzmusik auch Ausdrucksmusik schreiben kann. Es geht freilich ohne Walzer und Czardas da nicht ab, wohin die Tänze gehören. Aber es gibt auch hübsche Lieder und Chöre und manche ansprechende Einzelheit, wie die Geigensoli des Zigeuners. Und das Cymbal mit seinem sinnlich erregenden Klange verleiht dem Orchester eine interessante Färbung. Wäre die Handlung nicht ziemlich öde, so würde das Werk erfolgreicher sein. Mit der Musik neigt er etwas der Oper zu, und für eine Operette ist der Text nicht lustig genug. So hat man nicht Fisch, nicht Fleisch.

Die Volksoper brachte drei Neuheiten und verspricht schon eine vierte. Cleopatra von *A. Enna* nahm die Königliche Oper bereits vor 15 Jahren an, brachte sie aber nicht auf die Bühne. Ihr Buch, von *Einar Christiansen*, hat folgenden Inhalt: Unzufrieden mit Cleopatras Regierung verschwören sich die Ägypter, um Harmaki, eines alten Pharaonengeschlechts Sprossen, auf den Thron zu bringen. Charmian, des Hauptverschworenen Tochter, will mit Harmaki die Cleopatra töten. Beide Frauen lieben nun den schönen Jüngling. Als es der Königin gelingt, ihn an sich zu ziehen, verrät ihr die andere die Verschwörung gegen ihr Leben. Sie nimmt ihm den Dolch, wirft ihn voll Verachtung vor seine Füfse, und er ersticht sich. — An dem Werke ist die Dichtung fast anziehender als die Komposition. Diese ist nämlich ohne Eigenart. Sie zeigt überall den geschickten Gestalter, nirgends jedoch den glücklichen Erfinder. Wir empfangen aus der Partitur Grüfse von verschiedenen Bekannten, ohne dafs wir uns immer gleich auf deren Namen besinnen könnten. Aber die Oper gefiel und hatte viele Wiederholungen. Das war mit der zweiten, Ahasver von *A. Ritter*, nicht der Fall. Sie wurde zwar bei der Erstaufführung rasend beklatscht, verschwand aber bald vom Spielplane. Es handelt sich bei ihr um ein widerwärtiges Tendenzstück. In Rufsland wird eine jüdische Familie ausgewiesen. Der erwachsene, von den Eltern zärtlich geliebte Sohn, darf jedoch im Lande bleiben, da er sich heimlich hat taufen lassen. Sobald die Eltern das erfahren, beschimpfen, bespeien, verfluchen sie ihr Kind und ziehen mit greulichen, ihm zugeschleuderten Verwünschungen ab. Indem der alte Jude sich als Ahasver bezeichnet, erwartet er unser Mitleid. — Die Musik zu diesem Stücke ist ungegorener Most. Die aufgeregte Handlung hat sie auch oft zum Lärmen veranlafst. Aber es steckt Begabung fürs Drama in dem Komponisten, der sich getrost einmal an ein Textbuch machen sollte, das weniger geschmacklos ist. — Wie sanft war dagegen die romantische Oper Mandanika, Text von *Jul. Freund*, Musik von *Gust. Lazarus!* In einem Mädchenpensionate könnte sie gegeben werden. Sie spielt in Indien und Mandanika ist die Landsmännin der Jessonda, Nurmahal, Lalla Rookh und Sâwitri. Man weifs ja, wie lieb und langweilig die alle sind. Das Land lechzt nach Regen, Bäume und Blumen drohen zu verdorren. Wenn aber der Fufs eines Mädchens aus königlichem Geblüt, das den Herrscher liebt und Brahma verehrt, mit der geheiligten Sandale auf die Wurzel des Goldasakabaumes tritt, dann will der Gott Regen senden. — Mandanika ist eine fremde Tänzerin, die dem Könige gefällt, daher läfst er sie einmal die kostbaren Sandalen anlegen. Zufällig ist gerade die Zeit um, während welcher sie ihre königliche Abkunft verbergen mufste, zufällig tritt sie auch auf des Wunderbaumes Wurzel, und da sie den König liebte, auch den Gott verehrte, leuchten plötzlich alle Bäume in Blütenpracht, und Blumengewinde senken sich von ihm herab. Natürlich erkiest sich nun der König die liebliche Wundertäterin zum Weibe. — Die Musik zu dieser Dichtung ist glatt, wohllautend, gut gesetzt. In schönem lyrischen Flusse bewegt sie sich vom ersten bis zum letzten Takte. — Als ich vor wenig Tagen den Freischütz hörte — vielleicht zum zweihundertsten Male — da hat er mir das Gemüt bewegt, wie beim ersten Hören als Kind. Warum möchte ich nun Mandaniki nicht zum zweiten Male hören? Die Antwort auf diese Frage liegt zu nahe. Jeder meiner Leser gibt sie sich selbst. Rud. Fiege.

Dresden. Drei Trauerfälle an zwei Tagen trafen im Januar das musikalische Dresden. Am 14. Januar starben der Gesangesprofessor und einstmalige berühmte italienische Bühnensänger *Augusto Souvestre* und der einst hierselbst ungemein einflufsreiche Musikkritiker *Ludwig Hartmann*. Am 15. Januar ereilte den hiesigen Musikhochschullehrer und Komponisten Professor *Albert Fuchs* durch Herzschlag ein jäher Tod. Der Name Souvestre hatte wohl nur noch in Dresden und in — Italien einen guten Klang. Aber an seinen Träger knüpfen sich doch glänzende Erinnerungen. Augusto Souvestre (geb. 17. Januar 1839) war wie seine noch in Dresden als hochgeschätzte Gesanglehrerin lebende Gattin Adelina de Paschalis-Souvestre einst in dem Herrscherbereich der italienischen Oper eine Gröfse. Ein Baritonist von seltener stimmlicher Begabung, hervorragendem gesangskünstlerischen Können und nebstbei hervorragender Darsteller, feierte er nicht nur in seinem Vaterlande — er stammte aus einer alten hochangesehenen Familie in Undine — in Rom, Turin, Mailand, Genua usw., sondern auch in Odessa, Warschau, Petersburg, in Madrid, Lissabon, in Nord- und Südamerika Triumphe. Glanzrollen von ihm waren Rigoletto, René, Nelusko, Mephisto und Valentin („Faust“ von Gounod) usw. Zu allen musikalischen Gröfsen seiner Zeit, zu einem Verdi, Ponchielli, zu Boito usw. hatte er in näheren, zum Teil direkt freund-

schaftlichen Beziehungen gestanden. Allseitiges Bedauern hatte es erweckt, dafs er im Vollbesitz seiner Kraft vom Schauplatz seiner Tätigkeit zurückgetreten war, und auch seine Gattin, die erste italienische Ortrud (in Bologna), veranlafst hatte, seinem Beispiele zu folgen. Als geschätzte Lehrer der Gesangskunst — er war Schüler und Freund des alten Lamperti — hatten sie sich in Lemberg niedergelassen, siedelten aber im Jahre 1893 zum ersten Male nach Dresden über, wohin sie neuerdings mit ihrer Schülerin, der nach dort berufenen hochdramatischen Sängerin Frau *v. Falken* zurückkehrten, nachdem sie erst einmal in Melide bei Lugano, dann nochmals in Lemberg gelebt hatten. In ihm ging also ein Veteran seiner Kunst heim. Der Tod raffte in *Ludwig Hartmann* einen namentlich als espritvollen Journalisten zu bewertenden Musikkritiker dahin. Geboren in Neufs (1836), begann er als Pianist seine Laufbahn, nachdem er Schüler des Leipziger Konservatoriums und Franz Liszts (1856—57) gewesen. Aber im Jahre 1859 sattelte er, wie man zu sagen pflegt, um, um als enragierter Verehrer Richard Wagners seine Feder für diesen einzusetzen. Dafs sein Einflufs auf die Dresdener Verhältnisse immer ein günstiger gewesen wäre, wird man rückblickend auf seine vom Jahre 1859 an datierende Tätigkeit allerdings nicht sagen können, aber dominierend blieb sein Einflufs dank seiner, wie schon gesagt seltenen journalistischen Begabung lange Zeit. Einen Namen machte er sich nebenher durch seine Ubersetzungen, z. B. von Leoncavallos „Bajazzo" Puccinis „Bohème" usw. Auch als begabter Liederkomponist trat er hervor. Den noch genannten *Albert Fuchs* raffte der Tod acht Tage vor der von ihm für den Bufstag (23. Februar) geplanten Aufführung des Verdischen Requiem, zu der er tags zuvor noch eine Probe abgehalten hatte, dahin. Am 6. August 1858 in Basel geboren, hatte Fuchs seine musikalischen Studien am Leipziger Konservatorium (1876—1879) absolviert. Seine erste praktische Tätigkeit fand er als Musikdirektor in Trier, von wo er nach dem unserer Stadt benachbarten Oberlöfsnitz übersiedelte. Dort lebte er in den Jahren 1883 bis 1889, d. h. bis zur Übernahme des von W. Freudenberg gegründeten Wiesbadener Konservatoriums, das unter seiner Leitung schnell emporblühte. Im Jahre 1898 verliefs er Wiesbaden, woselbst er auch als Veranstalter und Leiter gröfserer musikalischer Aufführungen rühmlich hervorgetreten war, und siedelte nach Dresden über als Lehrkraft des Königl. Konservatoriums. Im Jahre 1901 übernahm er daneben die Leitung der Robert Schumannschen Singakademie, der er unermüdlich und zielbewufst seine Kräfte widmete. Die Aufführung von „Paradies und Peri" im Rahmen einer „Schumann-Feier" im Januar war seine letzte künstlerische Tat. Der Verstorbene hat sich aber auch als Komponist einen geachteten Namen gemacht. Fast auf allen Gebieten der Instrumental- und Vokalmusik hat er sich mehr oder weniger erfolgreich versucht. Neuerdings war es besonders das Gebiet des Oratoriums, auf dem ihm Erfolge beschieden waren. Dem ersten „Selig aus Gnade" (1906) folgte im Jahre 1908 ein zweites „Das tausendjährige Reich", von dem der Komponist noch wenige Tage vor seinem Tod dem Schreiber dieser Zeilen mitteilte, dafs es neuerdings in Chemnitz (am Bufstag) und vielerorts am Rhein zur Aufführung kommen solle. Auch war es bekannt, dafs er sich mit neuen Plänen trug. Aus voller Arbeit wurde er abberufen, zu früh für seine Kunst. Ein ehrendes Andenken ist ihm sicher. Otto Schmid.

Hamburg, Anfang März. Dem überreichen Februarbericht stelle ich noch die vorigesmal versäumte Notiz über das zweite Neglia-Konzert voran, das sich einer Beethoven-Feier in der Eroica dem Klavier-Konzert C moll, den von Riemann herausgegebenen Wiener Tänzen und der Leonore-Ouvertüre Nr. 2 in künstlerisch abgerundeter Weise zuwandte, voran. *Neglias* Auffassung der Eroica gipfelte im ersten und zweiten Satze: Als Interpretin des C moll-Konzertes erschien die jugendliche, recht begabte *Ilse Fromm* in einer technisch vortrefflichen Wiedergabe. Geistig steht die angehende Künstlerin zurzeit freilich noch nicht auf der Höhe; aber auch in dieser Beziehung ist ihre Organisation vielversprechend. Für das dritte Konzert (14. Februar) hatte sich der impulsive Dirigent zunächst in Bruckners 3. Sinfonie, die hier seit langer Zeit nicht gehört, eine gewaltige Aufgabe gestellt. Das umfangreiche, grofse Schwierigkeiten bietende Werk wurde ebenso sprühend, wie technisch abgerundet dargeboten, ein neuer Beweis für Neglias direktionelle Befähigung. Auch in diesem Konzert erschien in Fräulein *Hedwig Spielberg* (ihrer Zeit Schülerin Reisenauers) eine junge Pianistin, die sich jedoch in Liszts A dur-Konzert ein für ihr Können zu schwieriges Problem auferlegt hatte. Rhythmisch wie musikalisch liefs die Ausführung noch viel zu wünschen übrig. Eine gewisse Verve war jedoch wahrzunehmen. Werke von Wagner und Straufs waren der übrige Bestand des Abends. — Das 8. Konzert unserer Philharmonie brachte unter *Panzner* ausschliefslich Orchestermusik. Tschaikowskis Symphonie pathetique wurde im ersten und letzten Satz vortrefflich ausgeführt, wogegen namentlich das Allegro con grazioso infolge des zu langsamen Zeitmafses zurückstand. Das Molto vivace (Satz 3) mit dem wohlangebrachten Sprung wirkte rein äufserlich. Weiter enthielt der Abend noch Wagners Faust-Ouvertüre, mehr akademisch als geistvoll dargeboten wie Wagners Tannhäuser-Ouvertüre und Siegfried-Idyll. Im 9. Konzert erschien Fräulein *Else Schünemann* mit beifällig aufgenommenen Arien und Liedvorträgen und errang sich, wie stets bei uns, wohlverdiente Lorbeeren. Panzner gab zu Anfang Glucks „Aulis-Ouvertüre" mit dem herrlichen Wagnerschen Schlufs in dem richtig von Wagner angegebenen ruhigen Zeitmafs. Schillings wenig anmutender Prolog zu „Oedipus" von Sophokles und Mozarts Jupiter-Sinfonie konnten in der Ausführung weniger erwärmen. Das 10. Konzert brachte vereint mit der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* Händels „Messias" nach Chrysander in einer Aufführung, der namentlich choristisch volles Lob gebührt. Grandios war die Wirkung insbesondere der Chöre im zweiten Teil, sie zeichnete sich durch Festigkeit im Rhythmus aus und gipfelte in dem majestätischen „Halleluja". Von den Solisten Frau *Neugebauer-Rawoth*, Fräulein *M. Stapelfeldt*, den Herren *J. Coates* und *Th. Denys* sei zunächst des zuletzt genannten Künstlers rühmlichst gedacht. Frau Neugebauer-Rawoth scheint immer noch nicht mit dem Stil Händels genügend vertraut zu sein; es fehlte an der Innerlichkeit. Fräulein Stapelfeldt gab stellenweis im Ausdruck zu viel. Der Gesang des Herrn Coates hätte dunklerer Färbung bedurft. Am Klavier und Orgel safsen die Herren *Kleinpaul* und *Knak*. Beider Mitwirkung sei rühmlichst hervorgehoben; der Dirigent darf mit künstlerischer Genugtuung auf das vorzügliche Ensemble zurückblicken.

Der 11. Februar brachte das dieswinterlich vorletzte Nikisch-Konzert der Berliner Philharmonie. Es übertraf

an künstlerischer Bedeutung wesentlich das vorige. Zunächst durch die Mitwirkung der ausgezeichneten Virtuosin Frau *Kwast-Hodapp*, die Saint-Saëns G moll-Konzert in bewunderungswürdiger Weise nicht nur technisch, sondern auch musikalisch zur vollen Geltung brachte. Selten hat man, auch seiner Zeit nicht vom Komponisten, die gewaltige Dichtung in so abgerundeter Weise vernommen. Frenetischer Beifall und wiederholter Hervorruf folgten der Diktion. Mit *Nikischs* Auffassung der bekannten D dur-Sinfonie von Haydn (aus der Londoner Zeit) konnte ich mich weniger befreunden als mit der genialen Wiedergabe einiger, den 2. Teil des Konzerts füllenden Wagner-Entlehnungen und der des „Zauberlehrling" des französischen P. Dukas. — Frau Kwast-Hodapp verlieh dem zweiten (36.) Konzert des Bignellschen Streichorchester-Vereins eine besondere Atraktion sowohl durch die Wiedergabe des im rasenden Zeitmafs gegebenen Konzertstücks von Weber, wie durch den feinsinnig poetischen Vortrag einer Auswahl Chopinscher Etuden. In der zu Anfang des Abends vorgeführten Sinfonie-Pastorale von Beethoven stand das vortrefflich geschulte Orchester, dessen Streichkörper aus Kunstliebhabern besteht, diesmal nicht auf voller Höhe, wogegen Tschaikowskis Ouvertüre-Fantasie „Romeo et Juliette" und Berlioz „Tanz der Irrlichter", „Sylphentanz" und „Ungarischer Marsch" aus Faust Verdammung alle Vorzüge desselben unter der genialen Führung in das hellste Licht stellten. — Von Chorvorträgen sei das zweite Konzert der Altonaer Singakademie Prof. *Woyrsch*, das eine Reihe a cappella-Gesänge, Violinsoli (Fräulein *Playfair*) und Gesangsvorträge (Fräulein *K. Herrlich*) brachte, in anerkennender Weise gedacht. Woyrsch legt ein besonderes Gewicht auf die Pflege der Chormusik ohne Begleitung und hat in dieser Beziehung auch diesmal einen schönen Erfolg zu verzeichnen. — *John Julia Scheffler* brachte in seinem zweiten Abonnements-Konzert das grandiose „Te Deum" von Berlioz, das in Hamburg zum ersten Male vor einer Reihe von Jahren unter seinen verewigten Lehrer Adolf Mehrkens vernommen, zu Gehör und zwar mit grofsem, dem Wesen der Komposition gerechtwerdenden choristischen Mitteln. Die glanzvolle Wiedergabe hatte grofsen Erfolg. Weniger Begeisterung rief jedoch die Novität „Appalachia" von Delius, eine sehr langatmige, nur durch Farbenmischung interessierende Komposition, hervor. Das Tenorsoli in Berlioz „Te Deum" wurde vortrefflich von dem in Hamburg als Gesangslehrer wirkenden Konzertsänger *Roland Hell* gesungen. — Von den Virtuosen-Konzerten (Violinisten, Klavierspieler, und Sänger), die allabendlich stattfinden, sei der ausgezeichneten Vorträge des vorzüglichen Violinisten *Efrem Zimbalist*, *Artur Schnabel* und *Leopold Demuth*, die in ihren Konzerten grofse Begeisterung hervorriefen, gedacht. Riesenerfolg hatte das Elite-Konzert der Frau *S. Dessoir* vereint mit *Fr. Lamond* und *W. Burmester*. Künstlerisch von Bedeutung ist nun freilich ein solches Kammermusik und Konzertvorträge in bunter Aufeinanderfolge bietendes Konzert nicht, aber es bringt Geld, und dies ist für die Unternehmung der Direktion Hauptsache. Bedeuteren Wert haben dagegen die Kammermusikabende, wenngleich sie auch nur von der wirklich verständigen Musikwelt, und diese erscheint bei ihnen nicht immer in grofser Zahl, besucht werden. Das Vorzüglichste gaben in diesen Kammermusikkonzerten unser Bandler-Quartett — die Bläser-Vereinigung unserer Philharmonie, die Herren Prof. *Kwast*, die Vereinigung *Havemann* usw. — Die Bläser-Vereinigung der Herren *P. Michael*, *H. Singelmann*, *A. Reinhardt*, *M. Bley*, *H. Ullrich*, *H. Knoll*, *A. Döscher*, *H. Westermann*, *A. Meyer* und *O. Haubold*, brachte am 5. Februar unter Mitwirkung von Prof. *J. Spengel* eine über der Kritik stehende Wiedergabe der köstlichen C moll-Serenade von Mozart, des anspruchslosen „Rondino" von Beethoven und des gut gearbeiteten Klaviersextett von Thuille.

Im Stadttheater, der überreichen Wagneraufführungen wegen könnte man unsere Opernbühne als „Wagner-Theater" bezeichnen, erschienen am 25. Februar zwei Novitäten. Das Intermezzo „Susannens Geheimnis", nach dem französischen von Enrico Golisciani, deutsch von Max Kalbeck, Musik von E. Wolf Ferrari und die Ausgrabung des „Toreador", Oper Buffa von A. Adam (1803—1856) — Wolf Ferraris liebenswürdige, des neuen vielbietende Vertonung des recht dürftigen, nichts mehr als ein amüsanter Scherz enthaltenden Libretto fand den ihr gebührenden Erfolg. Die Musik ist so fein und geistreich, dafs man es nicht begreifen kann, wie der Tondichter sich bei einem nur von Zigarettenrauch und Eifersucht handelnden Stoff derartig dafür begeistern konnte. Fräulein *Petzl* (Gräfin Susanne) Herr *Wiedemann* (Graf Gil ihr Gatte) gaben ihre dankbaren Partien mit sprühender Lebendigkeit; die stumme Rolle des Diener Sante (Herr *Weidmann*) wirkte in ihrer vorzüglichen Darlegung ergötzlich. — Adams fast vergessene Opera Buffa ist heute veraltet. In der Trägerin der Hauptpartie (Caroline) stand Frau *Hindermann* auf der vollen Höhe einer schwierigen, an den Ausschmückungsgesang grofse Ansprüche stellenden Aufgabe. Der Gatte der Caroline (Don Belflor Toreador a. D.) fand in Herrn *Lohfing* die beste Interpretation. Auch der Tracolin des Herrn *Lichtenstein* verdient volles Lob. Um die Einübung beider Novitäten hatte sich Kapellmeister *Brecher* grofse Verdienste erworben. Insbesondere entsprach die schwungvolle lebendige Musik Wolf Ferraris seiner geistvollen allen neuen Schöpfungen von Wert zugewandten Auffassung.

Prof. Emil Krause.

München. Der Konzert-Verein hat in seinen von *Ferd. Löwe* geleiteten Abonnements-Konzerten eine grofse Anzahl von Novitäten aufgeführt und das allgemeine Interesse auch dadurch anzuregen gewufst, dafs in jedem Konzert Neues neben anerkannten Repertoirstücken des Konzertsaales zu Gehör kam. Kamen infolge dieser an sich lobenswerten Tendenz wohl auch zuweilen etwas kunterbunt zusammengewürfelte Programme zutage, so boten andererseits die Persönlichkeit Löwes und die Vollwertigkeit seiner stets trefflichst vorbereiteten Leistungen die Gewähr, dafs niemals ein physiognomieloses Musizieren um sich greifen konnte. Wenn ein Löwe die „Pastoral-Sinfonie", die „Frühlings-Sinfonie" von Schumann oder gar die „Freischütz-Ouvertüre" aufführt, so hat er damit etwas Einzigartiges zu sagen, und die schlichte Gröfse seiner vollblütigen Musiker-Natur kommt vielen Hörern vielleicht niemals so klar zum Bewufstsein, als bei seinen Reproduktionen bekanntester Werke. Einer musikalisch sehr schätzenswerten Wiedergabe der Faust-Sinfonie von Liszt folgte eine Wiederholung der „achten" von Bruckner, eine Leistung von idealer Vollendung. Von den Novitäten fesselte eine Sinfonie in A dur von *Edw. Elgar* durch ihre Faktur, Dr. *R. Siegels* „heroische Tondichtung" Op. 3 durch den Ernst und die Vornehmheit der musikalischen Arbeit. Unmittelbare Phantasie spricht, trotz des Einflufs R. Straufsens, aus ihrem orchestralen Teil. Den gleichen Vorzug kann man *K. Bleyles* „Gnomentanz", einem

sehr temperamentvollen und klangfrohen Stück, zuerkennen. *Kloses* „Elfenreigen", hier schon von früherer Gelegenheit bekannt, verrät in seiner aufserdem sehr fein gestalteten Fassung, die stets mit den geringsten Mitteln die gröfste Wirkung erzielt, durchweg die Hand eines Meisters. Auch *Hans Kösslers* Variationen für grofses Orchester sind kompositionstechnisch hoch zu schätzen. Dem Andenken Joh. Brahms gewidmet wandeln sie nur zu sehr auf den Pfaden dieses Meisters, um auf wirkliche Selbständigkeit Anspruch machen zu dürfen. Gegenüber allen diesen schätzenswerten Neuerscheinungen erfuhr *Gust. Mahlers* fünfte Sinfonie eine einstimmige Ablehnung, da sie weder Neues noch Interessantes von ihrem Autor sagt. Solistisch wirkten im Konzert-Verein *R. Pugno*, *F. Senius*, *Ottilie Metzger*, *Ad. Hempel* (Orgel) und *Leonid Kreutzer*, einer unserer glänzendsten Pianisten, mit. Auch die Volks-Sinfonie-Konzerte des Konzert-Vereines halten sich unter Leitung Hofkapellmeister *P. Prills* auf einer achtungswerten Höhe und bieten viel Anregendes. Neben den Beethovenschen Sinfonien werden seltenere Werke von Pergolese, Mozart, Raff, Bruckner, Straufs und Pfitzner aufgeführt. Eine wahre Bereicherung der Literatur bedeutete das von *Emmy Braun* gespielte prächtige Klavier-Konzert von F. vom Rath. — In der musikalischen Akademie führte *Mottl* — zum erstenmal! — R. Straufsens „Heldenleben" auf. Bei der „Sekretierung", die, um einen Schopenhauerschen Ausdruck zu gebrauchen, R. Straufs neuerdings in München erfährt, bleibt die Tatsache doppelt bemerkenswert, obgleich das Werk selbst unserem Hof-Operndirektor wenig liegt. Um so Prächtigeres bot er mit Liszts Hunnenschlacht. Prof. *H. Schwartz* spielte Liszts seltenes A dur-Klavier-Konzert. *V. d'Indys* sinfonische Variationen „Istar" fesselten durch instrumentale Pikanterien, *Bleyles* neues Violin-Konzert überzeugte abermals von der Begabung des jungen Komponisten, und schliefslich hatte eine neue Sinfonie in E dur von *A. Beer-Walbrunn* einen ganz freundlichen Erfolg. Auch *K. Pottgiefser* fand mit einer neuen vom Tonkünstler-Orchester gespielten, Sinfonie in G moll einige Beachtung. Beide Schöpfungen sind ja sicher ehrlich gemeint. Trotz ihres etwas modernisierten Gewandes stehen sie aber unserem heutigen Empfinden inhaltlich völlig fern. Eingehenderes Interesse konnte man einer vom gleichen Orchester bekannt gemachten sinfonischen Dichtung „Wiederkehrende Wellen" von *M. Karlovicz*, einem vor Jahresfrist verstorbenen polnischen Komponisten, widmen. Das Stück verrät trotz seiner Längen und Weitschweifigkeiten unleugbar Phantasie und orchestrale Begabung. Neben den kammermusikalischen Darbietungen des „Münchener Streichquartettes und der „Böhmen" ist die Vereinigung der Herren Aug. Schmid-Lindner, Sieben, Huber, Raucheisen und Stoeber zu nennen. In einem Hans Pfitzner-Abend wirkte *L. Hefs* mit zum Teil unbekannten Liedern des Meisters mit. Ein Aug. Reufs-Abend brachte neue stimmungsreiche Klavier-Variationen „Sommertage auf dem Lande", ein wertvolles Streichquartett in d und das Klavier-Quintett in f. Die Schumann-Feiern wurden von *Possart* und *M. Schillings* mit einer Aufführung des Manfred eingeleitet. Von den neu aufgetretenen Künstlern wäre *Karl v. Pidell*, ein Schüler Mottls und Kloses, zu nennen, der ein guter Dirigent zu werden verspricht. Von Solisten nenne ich Prof. *Schwartz*, *E. Risler*, *M. Dubois* (Klavier), *H. Schmitz-Schweicker*, *Id. Walter-Choinanus* (Gesang), *A. Serato*, *W. Burmester* (Violine).

Willi Gloeckner.

— In Frankfurt a. M. starb im fast vollendeten 90. Lebensjahr der Rektor und Musikschriftsteller *Benedict Widmann*. Namentlich seine Bücher über Musikalische Formenlehre haben weite Verbreitung gefunden.

— Prof. Dr. *Karl Reinecke* ist am Donnerstag morgen in Leipzig im 86. Lebensjahre gestorben. In einer der nächsten Nummern bringen wir aus der Feder des Herrn *Paul Klanert* eine Würdigung des Meisters in bezug auf seine Kinderlied-Kompositionen.

— Die Altstädter Kirche zu Bielefeld hat eine neue Orgel bekommen. Sie enthält 3 Manuale und 2700 Pfeifen. Am 27. Februar wurde sie durch Festgottesdienst und Festkonzert eingeweiht. Das Konzert brachte nur Bachsche Werke. An der Ausführung waren in erster Reihe der Organist und tüchtige Bachkenner *Paul Teichfischer* aus Bielefeld und der bekannte Organist und Bachforscher Dr. *Alb. Schweitzer* aus Straßburg beteiligt. Das Konzert hatte nach Bielefelder Blätter einen großen Erfolg, der auch einem Orgelkonzert am 28. Februar beschieden war.

— Am Sonntag, den 13. März 1910, veranstaltete der Saalfelder Kirchenchor seine 50. Motette. Es kamen nur Kompositionen von Wilhelm Köhler-Saalfeld zur Gehör und zwar folgende: 1. Choralvorspiel: „Werde munter, mein Gemüte." 2. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen, vier- und achtstimmiger Chor (Gesamtchor). 3. Choralvorspiel zu: „O Haupt voll Blut und Wunden!" 4. O Haupt voll Blut und Wunden! Fünfstimmige Motette (Kirchenchor). 5. Frühlingsahnung. Soloquartett. 6. Die Glocken läuten Ostern ein. Männerchor. 7. Sei getrost und unverzagt. Arioso für Sopransolo (Fräulein A. Köhler). 8. O Herr, mein Gott, wie treulich hast du mich geführt. Soloquartett. 9. „Wenn du noch eine Mutter hast." Vierst. gem. Chor (Kirchenchor). 10. Wenn der Herr ein Kreuze schickt. V. 1 für eine Solostimme, V. 2 für Soloquartett, V. 3 für vierst. Chor, den auch die Gemeinde vierstimmig mitzusingen gebeten wird. 11. Choralvorspiel (Trio) zu: „Mir nach, spricht Christus!" 12. „Uns kommt ein Schiff gefahren." Altes Weihnachtslied für Soloquartett. 13. Des Jahres letztes Läuten. Männerchor. 14. Lobet den Herrn! Psalm 148 für acht Stimmen in zwei Chören (Gesamtchor).

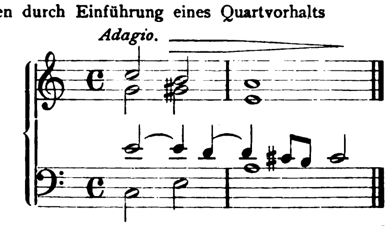
Die kirchenmusikalischen Schöpfungen *Köhlers* erfreuen sich in weiten Kreisen hoher Achtung. Daß dies berechtigt ist, bewies aufs neue die genannte Vorführung. Z.

Briefkasten.

Herrn Ntz. in Mü. Die Modulation in den Dur-Dreiklang der großen Sexte



klingt allerdings hart, im obigen Beispiel durch den Querstand c-cis. Die Härte wird gemildert, ja beim Spiel im langsamen Tempo ganz aufgehoben durch Einführung eines Quartvorhalts



Nicht die Verzögerung des Eintritts vom cis allein wirkt mildernd, sondern auch die Unterbrechung des Stimmflusses, welche der Vorhalt verursacht. Durch die eingetretene Hemmung wird die Aufmerksamkeit des Hörers so stark auf den Tenor hingelenkt, daß die Erinnerung an das c im Sopran (und Baß) des ersten Akkordes gewissermaßen ausgelöscht wird. Dieses psychologische Moment ist das ausschlaggebende bei Beurteilung der Stelle.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

Nr. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Alte Meister des Klaviers.

Von **E. Gatscher.**

Bis vor wenigen Jahren war es um die Kenntnis alter Musik ziemlich schlecht bestellt. In den Bibliotheken des ganzen Kontinents zerstreut, lagen die Schätze alter Zeit vergraben und viele Mühe kostete es den Forschern, diese Schätze zu heben und sie an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Eine stattliche Zahl von Bänden liegt nun dem jungen Forscher vor, hier kann er bequem die Werke der alten Meister studieren und eine Fülle von Anregungen zu eigenen Forschungen und Arbeiten empfangen. In den „Denkmälern" und anderen Publikationen sind Werke veröffentlicht, deren historische Bedeutung für immer feststeht, deren Kenntnis für das Studium der Musikgeschichte unerläßlich ist — aus denen aber auch der praktische Musiker viel lernen kann. Es finden sich unter den Werken der alten Meister wahre Perlen, die es wirklich verdienten, noch heute gespielt und gehört zu werden. Freilich sind die einfachen, jeder Effekthascherei und virtuosen Bravour entbehrenden Kompositionen nicht nach dem Geschmack der modernen Virtuosen und des modernen Publikums. Daß sie aber, richtig vorgetragen, wozu freilich mehr als Virtuosität gehört, ihre Wirkung nicht verfehlen, dafür gibt es Beweise genug. Im allgemeinen eignen sich diese Stücke mehr als Hausmusik; dafür sind sie auch geschaffen. Es wäre nur zu wünschen, daß Hausmusik noch eifriger gepflegt würde, daß man im engeren Kreise, so wie es in früheren Zeiten Sitte war, die alten Meister vornähme und spielte. Das trüge mehr zur Läuterung des Geschmackes und zur Veredluug des Musiksinnes bei als das Anhören von Virtuosenkonzerten, in denen manchmal wirklich ganz minderwertige Sachen geboten werden, die, jedes tieferen Gehaltes bar, dem Virtuosen Gelegenheit geben, nur seine Technik zu zeigen.

In den folgenden Aufsätzen will ich ein wenig zur Anerkennung und Würdigung alter Meister des Klaviers beitragen. Nicht daß ich in diesen Aufsätzen einen Beitrag zur Geschichte der Klaviermusik liefern wollte, nein — ihr Hauptzweck liegt darin, die Leser und weitere Kreise auf die alten Meister aufmerksam zu machen und zur eingehenderen Beschäftigung mit ihnen anzuregen.

I.

Johann Kuhnau.

Unmittelbar vor J. S. Bach wirkte an der Thomaskirche zu Leipzig ein Meister, der unter den Komponisten des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Stelle einnimmt. Vor nicht zu langer Zeit kannte man ihn nur dem Namen nach, erst in den letzten Jahren wurde er durch die Bach- und Händelforschung dem Dunkel der Vergessenheit entrissen und seine musikgeschichtliche Bedeutung endgültig festgesetzt. Die tiefgehende Bedeutung eines Bach oder Händel kommt ihm zwar nicht zu, trotzdem arbeitete er beiden vor und half die Grundlage schaffen, auf der jene Meister weiter-

bauten und Meisterwerke schufen, die alles frühere weit überragen und auch in der fernsten Zukunft nichts an Bedeutung und Lebensfrische verlieren werden. Besonders *Kuhnau* war den beiden Heroen ein guter Lehrmeister. Seine Fugentechnik war weit und breit berühmt, und es steht auch fest, daß sich Bach und Händel in ihren jungen Jahren fleißig mit Kuhnau schen Werken beschäftigten. Es ist auch nicht zu leugnen, daß sie ihm ein gut Teil ihrer Meisterschaft in den Künsten des Kontrapunktes verdanken. Vom technischen Standpunkte betrachtet sind die Fugen Kuhnaus auf der Höhe der Vollendung. In dieser Beziehung können sie ruhig den Fugen Bachs und Händels zur Seite gesetzt werden. Dasjenige aber, was den Fugen jener beiden Meister ihre ewige Bedeutung gibt, jener geniale Schwung, jene Vergeistigung dieser anscheinend zu trockenen Form, die beinahe jede Betätigung schöpferischer Phantasie auszuschließen scheint, das finden wir bei Kuhnau freilich nicht in der Vollendung wie bei Bach und Händel. Und deshalb eben zählte man ihn zu den verknöcherten Kontrapunktikern, die mit ihrem Regelkram die Kunst beinahe zur Schablone machten und von der Nachwelt mit dem Banne der Vergessenheit belegt wurden. Und doch findet man bei Kuhnau soviel Eigenes, Originelles, Anziehendes, daß es lebhaft zu bedauern ist, daß ihn die Öffentlichkeit so wenig kennt. Nun ein kurzes Lebensbild des Meisters.

Johann Kuhnau ist am 6. April 1660 zu Geising im sächsischen Erzgebirge geboren. Seine Familie stammt aus Graupen in Böhmen. Da seine Großeltern sich zum protestantischen Glauben bekannten, mußten sie zur Zeit der Gegenreformation ihre Besitzungen im Stiche lassen und aus Böhmen fliehen. Früh merkte man das Talent des Knaben. Da er eine gute Stimme besaß und auch für die wissenschaftlichen Fächer eine außergewöhnliche Begabung an den Tag legte, schickten ihn seine Eltern nach Dresden an die in jener Zeit hochberühmte Kreuzschule. Hier erhielt er gründlichen Unterricht in den damals üblichen Gymnasialfächern, hier wurde auch der erste Grund seiner musikalischen Bildung gelegt. Vincenzo Albrici, der damals Hofkapellmeister in Dresden war, wurde auf den Knaben aufmerksam und nahm ihn in sein Haus auf. Dieser Mann, in damaliger Zeit in hohem Ansehen als Lehrer und Komponist, wird nicht von geringem Einfluß auf den jungen Kuhnau gewesen sein und dürfte auch viel zur Förderung seiner Bildung beigetragen haben, obwohl sich in den Werken Kuhnaus nichts findet, was auf eine direkte Einwirkung Albricis hinweisen würde. In seinem Hause hatte Kuhnau Gelegenheit, mit den besseren Ständen in Verkehr zu treten, er lernte Italienisch und Französisch, kurz, er erwarb sich die Kenntnisse, die für einen gebildeten Menschen in damaliger Zeit notwendig waren. Als im Jahre 1680 der schwarze Tod Dresden heimsuchte, floh Kuhnau wie viele andere aus der Stadt. Er ging nach Geising zu seinen Eltern, um sich hier auf das Universitätsstudium vorzubereiten. Jedoch blieb er nur wenige Wochen in seiner Heimat. Durch seinen Freund Erhard Titius, einen tüchtigen Musiker, bewogen, reiste er noch im selben Jahre nach Zittau, um hier unter Christian Felix Weise, dem berühmten Dichter und Pädagogen, seine Studien fortzusetzen. Dieser Aufenthalt in Zittau war für Kuhnau von großer Bedeutung. Neben dem anregenden Verkehr mit Weise, dessen Ruhm eine große Zahl von Schülern in das sächsische Städtchen zog, hatte Kuhnau Gelegenheit, sich praktisch als Musiker zu betätigen, indem er Gelegenheitsmusiken schrieb und auch vor dem Eintreffen Johann Kriegers den Organistendienst versah. Nach zweijährigem Aufenthalte in Zittau bezog Kuhnau die Universität Leipzig, um hier die Rechte zu studieren. Nebenbei pflegte er die Musik eifrig weiter. Durch seine musikalischen Leistungen machte er auf sich aufmerksam, so daß er 1684 vom Rate einstimmig zum Organisten der Thomaskirche erwählt wurde. Neben seiner musikalischen Tätigkeit als Organist verwertete er auch sein Rechtsstudium als Advokat. Nach dem Tode Johann Schelles rückte Kuhnau 1701 zum Kantor an der Thomaskirche und zum Universitätsmusikdirektor vor. In dieser Stellung mußte er viele bittere Enttäuschungen erleben. Seine Bestrebungen, den verwahrlosten Thomanerchor wieder zu heben, scheiterten; auch als Universitätsmusikdirektor hatte er kein Glück; die Studenten fühlten sich mehr zu Teleman hingezogen, der für die noch nicht allzulang bestehende Leipziger Oper fleißig komponierte. Kein Wunder, wenn der vielgeplagte Mann immer mehr und mehr verbittert wurde und in satyrischen Schriften dieser Erbitterung Ausdruck gab. In seinen letzten Lebensjahren wurde er von schweren Schicksalsschlägen heimgesucht. Von fünf Todesfällen wurde rasch hintereinander seine Familie betroffen. Sein Lungenleiden, dessen Spuren sich schon in seinen Jugendjahren bemerkbar machten, verschlimmerte sich zusehends, und am 5. Juni 1722 verschied er. An seine Stelle trat ein Größerer, Gewaltigerer, der durch seine erhabene Kunst Kuhnaus Schaffen verdunkelte.

Kuhnau war als Komponist sehr fruchtbar. Als Kantor hatte er die Pflicht, die nötige Kirchenmusik selbst zu komponieren, auch als Opernkomponist versuchte er sich mit zwei Singspielen, freilich ohne großen Erfolg. Von seinen Vokalkompositionen sind uns nur wenige erhalten. Seine eigentliche Bedeutung liegt in seinen Klavierkompositionen. Folgende vier Werke veröffentlichte Kuhnau:

1. Neuer Klavierübung. Erster Theil 1686 (1695),

2. Neuer Klavierübung. Andrer Theil 1692 (1695, 1703, 1726),
3. Frische Klavier Früchte 1696 (1700, 1710, 1719, 1724),
4. Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien 1700.

In seinen Klavierübungen schließt sich Kuhnau so ziemlich der hergebrachten Kompositionsmanier an, doch kann man an den einfachen Stückchen eine gewisse Frische und Ungebundenheit wahrnehmen. Französische Einflüsse kann man nicht nachweisen, die Suiten dieser beiden Sammlungen bewegen sich vielmehr ganz im Fahrwasser der mitteldeutschen Schule und zeigen mit denen Johann Kriegers eine gewisse Ähnlichkeit. Dem zweiten Teile seiner Klavierübungen ist ein Stück angehängt, das den Namen „Sonata" trägt. Freilich finden wir schon früher Kompositionen, die mit diesem Namen überschrieben sind. Hier bezeichnet er jedoch nicht eine bestimmte Kompositionsform, sondern gilt ebensoviel wie „Tonstück". In der Kammermusik bezeichnet jedoch der Name „Sonata" eine ganz bestimmte Form, an der durch lange Zeit festgehalten wurde. Es ist sonderbar, daß früher niemand auf den so nahe liegenden Gedanken kam, diese Form auf das Klavier zu übertragen. Dies tat nun Kuhnau in dem obengenannten Stücke. Ohne sich große Freiheiten zu erlauben, übertrug er die Kammersonate auf das Klavier. Natürlich erregte dieser Versuch in der ganzen musikalischen Welt nicht geringes Aufsehen. Schon im Jahre 1695 war eine zweite Auflage der „Klavierübungen" nötig; durch diesen Erfolg ermuntert, veröffentlichte Kuhnau im Jahre 1696 als „Clavierfrüchte" sieben weitere Sonaten, die sogar fünf Auflagen erlebten — ein Zeichen ihrer großen Beliebtheit. In diesen Sonaten zeigt sich Kuhnau als Meister des Klaviers im wahrsten Sinne. Er klammert sich nicht mehr so ängstlich an die Form der Kammersonate, er geht in ihnen schon seine eigenen Wege und entfaltet in ihnen seine höchste kontrapunktische Meisterschaft. In der Anwendung der Klaviertechnik verfährt er freier und ungebundener als in seinen früheren Werken. Alle diese Eigenschaften trugen viel zur Verbreitung dieses Werkes bei. Nur schade, daß sie später vergessen wurden und auch heute noch nicht wieder in weiteren Kreisen bekannt sind. Sein letztes Klavierwerk trägt den Namen „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien". Ein ganz sonderbarer Titel. In diesem Werke gibt er Programmusik in Form von Sonaten. Die Titel dieser eigenartigen Kompositionen lauten:

1. Der Streit zwischen David und Goliath.
2. Der von David vermittelst der Music curirte Saul.
3. Jacobs Heyrath.
4. Der todtkranke und wieder gesunde Hiskias.
5. Der Heyland Israelis, Gideon.
6. Jacobs Tod und Begräbnis.

Diese Sonaten zerfallen in mehrere miteinander kontrastierende Sätze. Jedem liegt ein Programm zugrunde, das für den Charakter der einzelnen Sätze bestimmend ist. So drückt z. B. der erste Satz der ersten Sonate in wuchtigen Motiven das „Pochen und Trotzen des Goliath" aus, der zweite schildert die Furcht der Israeliten, ihr Zittern, ihr Gebet zu Gott (mit Benutzung des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"), der dritte zeigt uns David in seiner Beherztheit und dem kindlichen Vertrauen auf Gott, im vierten ist der Kampf des Jünglings mit dem Riesen dargestellt (eine rasche Zweiunddreißigstelpassage bezeichnet den tötlichen Steinwurf Davids), der fünfte schildert die Flucht der Philister und das Nachjagen der Israeliten in einer lebhaften Fuge, in der die Stimmen rasch nacheinander eintreten, der sechste das Frohlocken der Israeliten über ihren Sieg, der folgende das zu Ehren Davids veranstaltete Konzert, der letzte endlich die allgemeine „in lauter Tantzen und Springen" sich äußernde Freude. Kuhnau hatte auch mit diesem Werke Glück. Trotz mancher scharfer Anfeindungen fanden diese Sonaten rasche Verbreitung. Zwar gab es schon vor Kuhnau Programmusik, doch hatte es noch keiner vor ihm versucht, einer größeren Zahl von Sätzen eine leitende Idee zugrunde zu legen und ein geschichtliches Ereignis musikalisch darzustellen. Vom musikalischen Standpunkte betrachtet enthalten auch diese Sonaten viel Wertvolles und Interessantes. Die Themen sind natürlich und frisch empfunden, ihre Verarbeitung meisterhaft, die Harmonik erinnert schon häufig an moderne Akkordbildungen. Gerade diese Stücke dürften wegen ihrer Eigentümlichkeit noch jetzt interessieren.

Nun noch ein wenig Literatur. Über Kuhnaus Leben besitzen wir die wertvolle Arbeit Richard Münichs in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. 3, S. 473, eine gründliche Besprechung und Beurteilung der Werke Kuhnaus in Seifferts „Geschichte der Klaviermusik" in Spittas Bachbiographie usw. Sämtliche Klavierkompositionen Kuhnaus sind von Karl Päsler im 4. Bande der „Denkmäler deutscher Tonkunst" in einer sorgfältig redigierten Neuausgabe herausgegeben worden. Schon viel früher veröffentlichte der englische Musikforscher Shedlock die „Biblischen Historien"; eine Auswahl Kuhnauscher Werke sind in der Bearbeitung W. Niemanns bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Die musikalische Form der deutschen Volkslieder.

Von **Rich. Noatzsch.**

I.

Schon bei oberflächlicher Beschäftigung mit der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Volksliedes muß die Tatsache scharf ins Auge fallen, daß wohl eine sehr große Zahl von Volkslieddichtungen bis zurück in die ersten Jahrhunderte nach Christo auf unsre Zeit gerettet worden ist, daß die Kenntnis der alten Volksliedweisen dagegen auch nicht annähernd soweit zurückreicht. Der Grund für diese Erscheinung ist ein verschiedener. Zunächst dürfte er wohl in der geschichtlichen Entwicklung der Notenschrift zu suchen sein. Die vor dem 12. Jahrhundert gebräuchlichen Neumen waren zur Aufzeichnung weltlicher Melodien in ihrer rhythmischen Gestalt so gut wie gar nicht zu gebrauchen. Und dann werden es wohl die Mönche nicht für der Mühe wert gehalten haben, Weisen aufzuzeichnen, die sie selbst von Amts wegen zu bekämpfen gehalten waren. Es steht außer allem Zweifel, daß auch in Deutschland ein harter Kampf der Kirche gegen den Volksgesang stattgefunden hat. Mag dieser auch von seiten der Kirche unsers Vaterlandes nicht gerade mit jenem Fanatismus geführt worden sein, wie wir das in Rußland nach den Jahren 988 und 1649 beobachten können, immerhin warf auch in Deutschland die Kirche ihre ganze Autorität zugunsten der von ihr sanktionierten Singweisen in die Wagschale und versuchte dadurch der musikalischen Volkskunst nach und nach den Boden zu entziehen. 744 wurde das Singen von Spottliedern untersagt, 789 verbot man den Nonnen das Abschreiben und Weiterverbreiten von Liebesliedern, den Sachsen wurde das Absingen ihrer „Teufelslieder" auf den Gräbern der Toten verwehrt. Wie wenig der Kirche daran lag, den Volksgesang zu pflegen und die Lieder des Volkes fortzupflanzen, geht auch daraus hervor, daß in den Kloster- und Kathedralschulen zwar fleißig die kirchlichen Gesänge geübt wurden, daß es aber erst den nachreformatorischen Schulen vorbehalten blieb, neben den geistlichen auch die weltlichen Gesänge zu pflegen.

Über die Melodien dieser alten Volksgesänge lassen sich nur Vermutungen aussprechen. Soviel scheint aber sicher zu sein, daß dieselben in ihrer Ausführung ganz anders geartet waren als der Gesang der römischen Kirche. Hätte dieser nur nach einigen Seiten hin Anknüpfungspunkte an jenen gehabt, so wäre seine Einführung nicht annähernd auf soviel Schwierigkeiten gestoßen, wie wir das in der Übergangszeit zum Christentume finden. Der Grund für das Ablehnen der kirchlichen Tonweisen durch unsere Vorfahren kann nicht einzig und allein in den ihnen untergelegten lateinischen Texten zu suchen sein, die ganze Art der kirchlichen Musik muß in Rhythmus und Melodieführung dem Volksempfinden völlig fern gelegen haben. Es wäre sonst gar nicht erklärlich, daß schon Karl der Große über die allzu geringe Beteiligung der Gemeinden bei Ausführung der liturgischen Gesänge klagen konnte, und daß bereits ums Jahr 1000 das Volk beim Gottesdienste nur noch insofern musikalisch mitwirkte, als es die ganz kurzen Responsorien sang, die Ausführung längerer Gesänge aber den in den Klosterschulen vortrefflich ausgebildeten Kirchensängern überließ.

Reicht unsre Kenntnis kirchlicher Tonweisen bis ins 4. Jahrhundert zurück, so können wir die weltlichen mit Bestimmtheit nur bis zum 13. Jahrhundert zurückverfolgen. (Weisen zu Neitharts Liedern und die Melodien des Jenaischen Minnesänger-Kodex). Unsre ältesten Dokumente eigentlicher Volksmelodien aber stammen erst aus dem 14. Jahrhundert, das mit einigen wenigen Melodien zu verzeichnen ist. Reichlicher fließen die Quellen im 15. und überreichlich im 16. Jahrhundert. Selbstverständlich ist dabei nicht ausgeschlossen, daß einige von diesen alten Melodien noch viel älter sein können, als allgemein angenommen wird. Zur Aufklärung dieser Frage ist aber bis jetzt so wenig geschehen, daß man bestimmte Angaben nicht machen kann.

Eine alte Chronik bezeugt, daß um 1360 eine neue Art von Liedern aufkam, deren Dichtungen kurz aus drei Gesetzen bestehend mit vervollkommneten Weisen ausgestattet waren. Die Zeitangabe ist zutreffend. Damals offenbarte sich die bereits seit langem sich vorbereitende Zersetzung des bisherigen Liederschatzes, der bis dahin im wesentlichen Heldengesang gewesen war. Diese neuen Lieder mit ihren neuen Formen sind die sogenannten Kyrleisen oder kurz Leisen, die in der nachfolgenden Zeit der Typus sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Volkslieder wurden. Über die geschichtliche Entwicklung dieser Form braucht hier nicht ausführlich berichtet zu werden, da dieselbe bereits in der Broschüre, „Die musikalische Form unserer Choräle" (Verlag: Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), Langensalza. Pädagogisches Magazin, Heft 289) auf den Seiten 6—11 klargelegt worden ist. Vom altkatholischen Kirchengesang löste sich als bereits liedartiges Gebilde die Sequens los (Notker Balbulus, um 830), und der Volksgesang gestaltete seine kurzen Einwürfe bei den Litaneien (Kyrie eleison, Christe eleison) durch Vorsetzen einiger Textzeilen zu neuen musikalischen Gebilden um. Beide Linien vereinigen sich in der Kyrleise, deren Anfänge wir

bereits im Jahre 1000 finden können. Durch diese für die damalige Zeit ganz neuen Gebilde waren den geistlichen und weltlichen Volksliedern bestimmte Formen gegeben, die dem Volksgesange bis zur Gegenwart eigen geblieben sind. An diesen Formen ist im großen und ganzen nichts geändert worden, nur in der Ausdrucksweise der Melodien macht sich die Arbeit der Zeit bemerkbar.

In der Entwicklung des weltlichen Volksliedes muß man drei große Zeitabschnitte unterscheiden. Der erste fällt in die uns wenig Einblicke in die musikalische Seite des Volksgesanges gewährende Zeit vor dem 14. Jahrhundert, der zweite umfaßt die Zeit vom 14. bis 16. Jahrhundert, dessen Erzeugnisse wir in den folgenden Ausführungen kurz mit dem Namen „alte" Volkslieder bezeichnen wollen. Der dritte Abschnitt, der das moderne Volkslied hervorbrachte, umfaßt die Zeit vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Zu den ältesten uns erhalten gebliebenen Volksweisen scheint der „Hildebrandston" zu gehören, der dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden jüngeren Hildebrandsliede zugrunde gelegt ist.



Zu dieser Singweise bemerkt Böhme (Altd. Ldb., S. 7): „Die Melodie ist eine tief ernste, aus dorischem Modus gehende, wie wir dergleichen in dem Munde der fahrenden Sänger, zu ihren epischen Vorträgen mehr frei rezitierend, also nicht streng taktisch vorgetragen uns zu denken haben. Der Ton hat höchst altertümliches Gepräge, deutsche Kraft und deutschen Ernst...... Die Hildebrandsmelodie ist entweder mit ihrem Texte im 13. Jahrhundert entstanden oder war schon als Heldenton zu den Nibelungen-Rhapsodien vorhanden. Ja von ihrem Alter, nahverwandten Form und gleichen Inhalt ihres Textes geleitet, hindert uns nichts an der Annahme, daß diese Melodie es gewesen sei, in welcher man die einzelnen Gesänge des Nibelungen-Epos singend vortrug, bevor durch irgendwelche Dichterhand die erst einzeln vorhandenen Lieder der Nibelungensage zusammengefügt wurden." Unzweifelhaft läßt sich in der musikalischen Form des Hildebrandstones eine ausgesprochene Zweiteiligkeit nicht übersehen. (Zäsur im achten Takt.)

Unter den ältesten uns bekannt gebliebenen Volksweisen gibt es auch eine ganze Anzahl, die eine ausgesprochene geschlossene Form vollständig vermissen lassen. So haben wir z. B. bei dem von G. Forster in den „Teutschen Liedlein" aufgezeichneten alten Landsknechtsliede „Wir zogen in das Feld" — eine Melodie, die aus einem alten Signal in den ersten sechs Tönen, aus einem auf einem Tone deklamierten Marschrhythmus und einem kurzen melodischen Refrain zusammengesetzt ist.



Näheres über dieses Lied ist nachzulesen in „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", Dezemberheft 1909.

Die musikalischen Produkte der Zeit vom 14. bis 16. Jahrhundert sind für die praktische Ausführung in unsrer Zeit wohl vollständig verloren gegangen. Es wird wohl kaum eine Gegend in Deutschland zu finden sein, in welcher man wirklich noch ein altes Volkslied hören kann. Unsre modernen Volksliedtexte sind zu einem guten Teile Um- und Überarbeitungen alter Volksliedichtungen (z. B. Es waren zwei Königskinder —); die Volksweisen dagegen sind seit dem 17. Jahrhundert fast durchweg andere geworden. Der Grund für dieses Verschwinden der alten Volkslieder in ihrer ursprünglichen Fassung kann ein verschiedener sein. Ein solcher liegt sicherlich in ihrer zum allergrößten Teile geradezu göttlichen Länge. Volkslieder mit 25—30 Versen sind in früheren Zeiten keine Seltenheiten gewesen. Zu beachten ist ferner, daß unsre moderne Volksliedkomposition in der Zeit um 1730 einsetzt, also an einem Zeitpunkte, an welchem sich in der musikalischen Theorie ein riesiger Umschwung vollzog. Die Entwicklung der kontrapunktischen Formen und der unumschränkte Einfluß der alten Kirchentonarten auf die musikalischen Gebilde hat um diese Zeit als abgeschlossen zu gelten. In der Lehre von den Harmonien und von den modernen Tonsystemen waren der musikalischen Komposition ganz neue Gesichtspunkte für ihre Weiterentwicklung gegeben, die sich natürlich auch im Volksgesange bemerkbar machen mußten.

Die alte Melodie, wie sie u. a. auch in den Volksliedern zur Darstellung kommt, will als musikalisches Gebilde an sich ohne Rücksicht auf eine Begleitung durch andere Stimmen betrachtet sein. Sie wirkt deshalb am besten, wenn sie einstimmig vorgetragen wird. Ihre Schönheit beruht in der Hauptsache auf den einzelnen Melodiefortschreitungen, deren Charakter durch eine mehrstimmige Bearbeitung zu einem großen Teile verwischt wird. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß unsre Voreltern ihre Volkslieder tatsächlich einstimmig gesungen haben; für zweistimmige Aufzeichnungen haben wir nur einige wenige Beispiele. Man darf dabei allerdings nicht an die Volksliedersammlungen alter Zeiten denken, denn in diesen stehen die Volksgesänge bereits in vierstimmiger Bearbeitung notiert, wobei die Melodie vielfach in den Tenor gelegt ist.

Ist die alte Melodie nur durch ihr Verhältnis zum Texte zu verstehen, so ist dagegen die moderne ein rein musikalisches Gebilde, das in der Hauptsache ausschließlich durch das musikalische Gestaltungsgesetz bedingt wird. Sie fordert mit allem Nachdruck eine harmonische Grundlage, da diese erst die Beziehung der einzelnen Melodietöne zum jeweiligen Grundtone erschöpfend hervorhebt, Die moderne Melodie ist in ihrer ganzen Anlage darauf zugeschnitten, daß der Natursänger ohne weiteres eine zweite Stimme dazu bilden kann. Weitere Ausführungen über dieses eigenartige Gestaltungsgesetz in der Musik folgen später.

Ein gemeinsames Merkmal haben alte und moderne Volkslieder, es ist die äußere musikalische Form. Sie ist es, die uns, abgesehen vom Texte, jetzt weiter beschäftigen soll. Wie diese Form sich nach und nach gebildet hat und wie sie zuerst in den Leisen zur Anwendung kam, ist vorhin schon nachgewiesen worden. Alle die vielen Formen, in denen sich die Volkslieder darstellen, sind in zwei große Gruppen zu gliedern, in die zwei- und in die dreiteilige Form. Die erstere einfachere wird gewöhnlich angewendet bei vierwohl auch bei sechszeiligen Texten, die letztere fast ausschließlich bei sechszeiligen und zwar so, daß die zwei ersten Zeilen als dritte und vierte Zeile wiederholt werden, die fünfte und sechste Zeile dagegen einen neuen Melodieabschnitt bekommt. Es würden sich demnach für beide Gruppen folgende analytische Formeln ergeben: 1. für die zweiteilige Form $A + B$, 2. für die dreiteilige $A + A + B$ oder $A :\| + B$. Auch bei den alten Volksliedern, die ohne Rücksicht auf Begleitstimmen entstanden sind, tritt diese Gliederung klar hervor. Sie sind zu einem großen Teile nach dem Schema der achttaktigen Periode gebaut, d. h. eine auf einem vierzeiligen Texte beruhende Melodie hat nach der zweiten, eine auf einem sechszeiligen beruhende hat nach der dritten Zeile eine Zäsur, einen musikalischen Einschnitt, der vielfach durch eine Pause kenntlich gemacht wird, der aber auch bei Liedern, die keine Pause an dieser Stelle haben, durch den ganzen Verlauf der Melodie klar zur Darstellung kommt.

Lose Blätter.

Ein Brief an den Herausgeber.

Hochverehrter Herr Professor!

Gestatten Sie mir gütigst einige Worte betreffs der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“, die ich von 1897 bis 1902 und wieder von 1905 an mit grofsem Interesse und Nutzen gelesen habe. Ich werde mir auch erlauben, einige Bitten und Wünsche auszusprechen. Können und wollen Sie den einen oder den andern gütigst berücksichtigen, so seien Sie des wärmsten Dankes des südlichsten lutherischen Pastors der Vereinigten Staaten gewifs. Da bedauere ich zunächst lebhaft, dafs Sie ihre Bearbeitung von Chorälen für Klavier so ganz aufgegeben haben. Ich brauche nur an Seite 92 des 4. Jahrganges zu denken. Wie lieb ist mir „Nun lafst uns gehn und treten“ durch Sie geworden! Gegen den Choral „Ach Gott und Herr“ hatte ich früher geradezu eine Abneigung. Sie aber haben mir ihn zu einem Lieblingslied gemacht. Herzlichen Dank dafür. Kennen Sie den „Hausaltar“ von Dr. Wilh. Volckmar? Das Werk ist erstaunlich unbekannt geblieben, und enthält doch wahre, kostbare Choralperlen für Klavier. Manches habe ich mir auch nach meinem Geschmack zurechtgestutzt und „verbessert“, soweit ein so in der Theorie verwahrloster Musikant wie ich es tun kann, so dafs ich auch daran meine ungetrübte Freude haben kann. Volckmars Vorspiele sind oft wahrhaft klassich an Musikgehalt. Vieles in dem Werk ist freilich auch ganz unbrauchbar für mich. Mir ist es unbegreiflich, wie sich z. B. so viele wertlose Melodien haben darin verirren können. Merkwürdigerweise sind V. manche herrliche Kirchenmelodien ganz unbekannt geblieben. So hat er eine recht dürftige Melodie für „Nun danket all und bringet Ehr“, wo doch Johann Crüger eine so köstliche geschaffen hat. Und wie wenig schön ist seine Bearbeitung von „Ich hab von ferne“ („Nun preiset alle“). (Die erstere Melodie am besten bei Hölter, Choralbuch, Concordia Publishing House, St. Louis, die zweite viel besser im sächsischen Landeschoralbuch.) Könnten Sie uns nicht einmal wieder mit einigen Klavierbearbeitungen von Chorälen erfreuen? Oder kennen Sie ein Werk, das dem Volckmarschen an Wert ähnlich ist? Es mufs freilich für Klavier gesetzt und „rhythmisch“ sein. Uns amerikanischen Lutheranern ist es ganz unbegreiflich, dafs Sie in Deutschland soviel Schwierigkeiten mit dem rhythmischen Gesang haben. Bei uns ist er ganz selbstverständlich, und man merkt den Gemeinden die dadurch erzeugte Sangeslust an. Ich glaube, ich könnte den schleppenden Kirchengesang in

Deutschland gar nicht mehr ertragen. Kurios, dafs es sogar Musiker gibt, die ihn — wohl „der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb" — für schön erklären. — Und nun eine grofse Bitte! Könnten Sie nicht für das Osterlied „Christ ist erstanden" eine neue Melodie schaffen, aber nicht mit „Kyrieleis" am Schlufs, sondern wie sich's zu Ostern gebührt, mit „Halleluja"? Freilich hängen selbst die meisten meiner Glaubensgenossen mit allen Fasern ihrer Seele an der alten ehrwürdigen Melodie. Es ist ja ein so rührender Gedanke: Die Melodie ist schon anno 1200 gesungen worden! Aber leider rührt mich das gar nicht. Den Beethoven klag ich an, der hat mir's angetan. Ich höre nur eine überaus grämliche Weise. Man singt, als ob es schier das gröfste Unglück wäre, dafs der Herr erstanden ist, und es ist doch meine gröfste Freude. Gibt es denn nur gar keine Weise, die der Christenfreude etwas mehr gerecht wird? Kennen Sie vielleicht eine solche? Bitte, dann verraten Sie mir sie. Oder helfen Sie, dafs eine Melodie entsteht für Menschen unserer Zeit. Und nun etwas, was Ihnen zeigt, dafs ich doch auch selbst schon wieder „aus der Mode bin". An den Musikbeilagen der „Blätter" habe ich in den ersten Jahren meine grofse Freude gehabt. Da fand ich viel, was meinen vollen Beifall fand. Aber später wurde die Musik leider immer regerischer und straufsischer, besonders in den Sachen für Pianoforte, so dafs ich immer leerer dabei ausging. Doch bekomme ich zu meiner Freude in der Neuzeit wieder öfter einen Brocken. Ist ein Umschwung zu den Klassikern zurück im Gange? Sonderbarerweise habe ich den Lobpreis meines Mozart in den letzten Zeiten in allen Tonarten erklingen hören. Auch mein Mendelssohn, der ja leider zu seinem Jubiläum in den „Blättern" recht übel traktiert worden ist, scheint wieder mehr Gnade zu finden — selbst in den „Blättern". Ich liebe seine angeblich so sentimentale Musik sehr, obwohl ich alles andere nur nicht sentimental bin. Auch der Wagner-Kultus scheint seinen Höhepunkt überschritten zu haben. Sollte es Ihnen möglich sein, so denken Sie gelegentlich gütigst auch an uns alte verknöcherte „Klassizisten" — ich bin ja schon fast 50 alt — und bereiten Sie uns eine „Weihnachtsfreude". Für verwickelte Tongewebe und gehäufte Dissonanzen habe ich leider, seit ich aus einem Atheisten ein Christ geworden bin, allen Sinn verloren, trotzdem dafs sich mein lieber Musiklehrer, Herr P. Quasdorf in Leipzig, alle Mühe gegeben hat, mich zu einem rabiaten Wagnerianer zu machen. Ich war's freilich eine Zeitlang. Als ich aber Christ wurde, fing ich an, ganz „rabiat" — Mozart zu spielen!! Ja, jetzt ist Mozartsche, Beethovensche, Schubertsche, Mendelssohnsche Schönheit mein Ideal. Aber auch Haydn und Schumann sind mir sehr lieb. Bach, der mir am nächsten stehen sollte, ist mir verschlossen geblieben. Na, ich besitze die sämtlichen Klavierwerke von Beethoven, Schubert und Mendelssohn und viel von Bach, Haydn, Mozart, Schumann usw., und die schönsten Lieder von Schubert, Schumann und Franz usw. Da kann ich wohl kaum musikalisch verhungern. — Zum Schlufs möchte ich Ihnen noch herzlich für die gründlichen, feinen Aufsätze über Theodor Kirchner danken. Bitte, könnte nicht Stephen Heller auch einmal so gründlich behandelt werden? Der hat ja auch etwas „Hausmusik" geschrieben. Vielleicht könnte auch das Harmonium ein wenig mehr berücksichtigt werden. Klavier und Harmonium sind leider die einzigen Instrumente, die mir zur Verfügung stehen. — Doch verzeihen Sie, dafs meine „einige Worte" so zahlreich geworden sind. Aber nun habe ich Ihnen mein musikalisches Herz so ziemlich ganz vor die Füfse geschüttet. Sie brauchen also nicht zu fürchten, dafs ich Sie sobald wieder in Anspruch nehmen werde, es sei denn, dafs ich Ihnen für Erfüllung irgend eines Wunsches zu danken hätte.

In gröfster Verehrung

Ihr A . . . Th . . . .,
Delray, Fla., U. S. A.

Bemerkung der Redaktion: Mit Erlaubnis des Verfassers bringen wir diesen Brief zum Abdruck. Unsere Gründe dafür sind einfach. 1. Der Brief lobt im grofsen und ganzen uns und die „Blätter", was unser Wohlgefallen „in hohem Mafse" erregt hat, 2. der verehrliche Schreiber des Briefes äufsert auch Wünsche in bezug auf die „Blätter". Das gefällt uns fast noch besser, und wir schliefsen daran die Bitte, dafs auch andere Abonnenten ein Gleiches tun möchten, 3. die Urteile des amerikanischen Predigers über rhythmischen Choral, über Bach und andere Meister sind auch für einen gröfseren Kreis interessant. Freilich wollen wir kein Hehl daraus machen, dafs wir teilweise auf anderem Standpunkt als der Verfasser des Briefes stehen, wir verehren Bach und Wagner als zwei von den ganz Grofsen, finden in Regers Werken Dauerwerte, die unsere Enkel noch erfreuen werden und schätzen in Richard Straufs den gröfsten Wundermann der Gegenwart, dem aber die Nachwelt vielleicht keine Kränze flechten wird. Wir bestreiten dabei niemand das Recht, anderer Meinung zu sein. So haben wir beispielsweise über Regers Schaffen oft absprechende Urteile unserer Mitarbeiter zum Abdruck gebracht. Wir meinen eben: Bedeutende Männer müssen von allen Seiten beleuchtet werden, um sie ganz verstehen zu können. In bezug auf Bach dürfen wir Herrn A. Th. gestehen, dafs auch wir in Deutschland erst anfangen, diesen Riesen in seinem ganzen Reichtum kennen zu lernen, seit seine Werke auf den grofsen Bachfesten in Berlin, Leipzig, Eisenach und Chemnitz in erstklassigen Aufführungen lebendig geworden sind und Ausgaben derselben für den praktischen Gebrauch vorliegen.

Musik als Heilmittel.

Im Jahre 1704 erschien bei Joh. David Zunner in Frankfurt ein grofses Werk unter dem Titel: D Michael Bernhard Valentini Natur- und Materialien-Kammer. Dasselbe enthielt im wesentlichen eine Zusammenstellung aller Naturprodukte, die in jener Zeit als Medikamente verwendet wurden z. B. Menschenfett, Helfenbein, Bezoarsteine usw. Gegen den Bifs der Tarantel wurde jedoch Musik als Heilmittel empfohlen und zwar mit folgenden Worten:

„Wann aber alle dergleichen Artzeneien nichts verfangen und helffen wollen, so müssen die hierzu abgerichtete Musicanten herbey, welche allerhand Thon und Melodien anstimmen, bifs sie den rechten Laut treffen, indem nicht jedweder Sonus den Patienten reg machet und zum Tantzen beweget, sondern es mufs derselbe so wohl der Gröfse, als der Farb der Tarantulä proportioniret seyn, wefsgen auch nicht alle Patienten von einem Instrument beweget werden, sondern einige tantzen nach der Schalmey, andere nach der Violin, andere nach einem anderen musikalischen Instrument, ob sie schon solches ihre Leb-Zeit über nicht gesehen noch gehöret haben. Insgemein aber müssen sie

geschwind und mit kurzen Intervallen spielen, welche Melodie sie Tarantella nennen, dergleichen oben eine zu sehen ist: mit dergleichen Thon die Tarantula selbst zum springen beweget, hervorgelocket und gefangen wird: wann nur der rechte Thon getroffen wird, so fangen sich die sonst halb todte Patienten allgemach an zu regen, holen tieffe Seuffzer, springen und tantzen mit sehr wunderlichen Leibesbewegungen und Crimassen, zwey bis drey Stund lang, da sie sich nieder auf das Bett setzen und den Schweifs abtruckenen müssen; und nachdem sie ein wenig geruhet haben, fangen sie wieder an zu tantzen, so dafs sie täglich wohl zwölff Stund mit dem Tantzen zubringen müssen, wodurch sie doch nicht matt, sondern viel särker werden. Solchen Tantz müssen sie wohl vier Tag continuiren, und alle Morgen bey aufgang der Sonnen anfangen, bifs sie wieder zurecht kommen. Und weilen sich die folgende Jahre, umb die Zeit, da die Kranken gebissen worden, die Krankheit wieder reget, müssen sie alsdann auch wieder einige Tage nach der vorigen Tarantella tantzen, bifs endlich der Morbus gar aufsbleibet."

Melodey wordurch die von der Tarantula Gebifsene curiret und geheilet werden:



• Was sagen unsere jungen Damen zu diesem Heilverfahren? M. B.

„Robins Ende."[1])

Komische Oper in einem Akt (zwei Bildern) von *Maximilian Moris*. Musik von *Eduard Kuenneke*.

Erstaufführung in Dresden am 19. Februar 1910.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Die Uraufführung des Werkes, von dem hier die Rede sein soll, hatte voriges Jahr in Mannheim stattgefunden. Seine Annahme hier soll es dem von dort zu uns zurückgekehrten Herrn Hofkapellmeister *Kutschbach* zu danken haben, der dieses Musterkind indessen bei uns nicht aus der Taufe hob. Das tat vielmehr der Generalissimus d. h. *Schuch* selber. Für das Werk galt dies, wie nun einmal die Verhältnisse hierselbst noch liegen, gleichsam für eine bessere Beglaubigung. Aber daran konnte es natürlich auch nichts ändern, dafs die Oper keinen eigentlich starken und nachhaltigen Erfolg erzielte. Man wird sie in ihrem musikalischen Teil in der Hauptsache als eine Talentprobe bewerten dürfen; und das dünkt uns, genüge übrigens auch zunächst für das Erstlingswerk eines bis dato Unbekannten und käme einem recht günstigen Urteil gleich. Wäre das Textbuch besser geraten, hätte sich aber das Werk als Ganzes auf der Bühne noch besser behauptet. Wir wissen nicht, wo unser früherer hiesiger Opernregisseur Moris die kleine Geschichte aufgefunden hat, die er als Fabel für seinen Text benutzte. Wir wissen nur, dafs er aus ihr kein richtiges Theaterstückchen fabrizierte, dafs das Anekdotenhafte, Novellistische an allen Ecken herausschaut. Wie anders verstanden da ein Lortzing, ein Mosenthal („Goldenes Kreuz", „Lustige Weiber" u. a.) das Librettisten-Metier. Ein gutes Büchel mit hübscher, klarer und wirksamer Handlung ist und bleibt der halbe Erfolg. Die Geschichte, die Moris auf die Bühne bringt, verläuft in der Szenenfolge wie das Hornbergerschiefsen, er versteht sich auch nicht auf die Kunst der Steigerung der Aktschlüsse u. dergl. m. Als Held kommt, um den Inhalt kurz zu erzählen, der galante König Karl II. von England auf die Bühne. Sein leichtentzündliches Herz war, als er noch Prinz, zur liebreizenden Katharina in Liebe entflammt; sie aber ist inmittels Gattin des Pächters Robinson (genannt Robin) geworden und lebt mit ihrem Gatten, der nur von einer krankhaften Eifersucht geplagt wird, in glücklichster Ehe fern von London. Auf einem Jagdausflug kommt König Karl von ungefähr in ihr Haus. Ein Zufall will es, dafs der Gatte ihn in einer Situation trifft, die einer verabredeten Zusammenkunft verzweifelt ähnlich sieht. Das Zimmer schliefsend stellt er den Eindringling zur Rede und da er nach der Ähnlichkeit den König in ihm erkennt, zwingt er ihn mit geladenem Gewehr, ihm handschriftlich die verwaiste Herzogswürde von Cornwall zu übertragen. Soweit der erste Akt. Im zweiten kommt die Rache des Königs. Robin wird verhaftet und verbundenen Auges zum Tode durch den Strang geführt. Auf der vermeintlichen Richtstätte angelangt, bekleidet man den Ahnungslosen, vor Angst Vergehenden noch mit den Insignien der Herzogswürde und — öffnet ihm dann plötzlich die Augen. Er steht vor dem König, der Katharina dem neuen Herzog in die Arme führt. „Robins Ende."

Wäre die an sich gar nicht üble, nur mehr des Erzählungscharakters zu wenig entkleidete Fabel, wirklich dramatisiert worden, so hätte Eduard Kuenneke mit seiner Musik jedenfalls auch noch mehr gewirkt; so aber darf man wenigstens sagen, dafs sie des Werkes „bessere Hälfte" ist. In dem, wie verlautet, noch sehr jungen, den Zwanzigen noch nicht entwachsenen Komponisten haben wir zweifellos eine „Hoffnung" vor uns. Schon das hat etwas zu bedeuten, dafs er den Mut und übrigens auch, dafs er die Fähigkeit besitzt, flüssige, natürlich und ungezwungen sich entwickelnde Formmusik, Duetten, Terzetten, Quartetten und gröfsere Ensembles, zu schreiben, läfst ihn beinahe als einen weifsen Raben erscheinen. Nur auf diesem Wege wird man doch das Ziel wieder erreichen können, eine veritable ‚Spieloper" zu schreiben. Dahin richtet sich nun offenbar Kuennekes Sinn und unserer Meinung nach weist ihn dahin auch seine Veranlagung. Seine melodische Erfindung wandelt in Bahnen, die man durch die Komponistennamen Nicolai — Lortzing — Nessler charakterisieren kann, aber er wandelt doch mit ganz respektabler Sicherheit in ihnen, und überdies ist er auch überraschend formsicher und formgewandt. Seine Musik hat gerade in den mehrstimmigen Sätzen und Ensembles, wie in den Chören (2. Akts) Flufs, und das will heute in einer Zeit musivischen Arbeitens etwas besagen. Nimmt man hinzu, dafs er neben manchem Schulmäfsigen doch auch stellenweise schon recht hübsche Anläufe zu instrumentaler Charakteristik im Orchester zeigt, so ist zu mindestens das günstige Prognostikon, das man seiner Musik stellen darf, gerechtfertigt.

Was die Aufführung anlangt, so fehlten uns hier für den Robin ein junger Bariton und für den König ein guter lyrischer Tenor. Herr *Scheidemantel*, es mufs einmal gesagt werden, ist über die Liebhaber- und jungen Ehemanns-Rollen hinaus, und Herrn *Soots* Tenor fehlt es an

[1]) Man vergleiche den Berliner Bericht in der vorliegenden Nummer. Die Red.

stimmlichem Reiz. Vorzüglich, liebreizend wie immer war Frau *Nast* als Katharina und sehr gut auch Herr *Lordmann* in einer komischen Bafsrolle.

Berichtigung.

Bei flüchtigem Durchblättern von Herrn *Göllerichs* „Liszt-Erinnerungen" — die mir erst jetzt in die Hand kommen — finde ich zufällig auf Seite 154 ein paar Zeilen, die entschieden der Berichtigung bedürfen, da Herr Göllerich irrtümlicherweise meint: „Charakteristisch bleibt, dafs Liszt seine sinfonische Dichtung ‚Hamlet' knapp zwei Monate vor seinem Hinscheiden (1886) zum ersten Male in der Orchesterfassung gehört habe", während genau zehn Jahre früher der eifrige „Lisztianer" Max Erdmannsdörfer, der auch Liszts Berg-Sinfonie aufgeführt hat, vom Meister [siehe Lisztbriefe von La Mara, Band II, Seite 240 bis 241[1])] benachrichtigt wurde, dafs er zum Konzert am 2. Juli 1876 nach Sondershausen kommen werde und „bescheidenst die sinfonische Dichtung ‚Hamlet' vorschlug, die er niemals hörte!"

Das stattliche Programm lautete also damals:

Berlioz	Vehmrichterouverture
Liszt	Festklänge
Wagner	Venusberg-Bachanale (neu komponierte Szene)
Wagner	Grofser Festmarsch (Beide Werke zum ersten Male)
Liszt	Hamlet symphonische Dichtung
Berlioz	Harold-Symphonie.

Das Konzert war im fürstlichen Hoftheater, und der Meister safs mit mir und einigen illustren musikalischen Gästen in einer Loge, wurde, wie gewohnt, enthusiastisch gefeiert — und in mir klingen noch immer alle seine lieben begeisterten Worte über den Dirigenten, mit dem er nach der wundervollen Hamlet-Aufführung unzählige Male vor dem Publikum erscheinen mufste!

Pauline von Erdmannsdörfer-Fichtner.

[1]) Berlin, Verlag Bard, Maquardt & Co.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. April. Zwei neue Werke gelangten zur Aufführung: in der Komischen Oper Robins Ende von *E. Künneke*, einem jungen Berliner, und in der Volksoper Das Strumpfband von *A. Ferry*, einem Bruder des Direktors dieser Bühne Dr. *Alfieri*. Jenes war erfreulich, dieses kläglich — im Texte wie in der Musik. Jenes verherrlicht die Treue einer Gattin, dieses die Leichtfertigkeit einer solchen. Robins, eines Pächters in der Nähe von London Frau hatte schon als Putzmacherin die Augen des Prinzen Edward auf sich gezogen, der nun als König sie auf der Jagd zufällig wiederfindet. Standhaft widersteht sie seinen Lockungen, doch Robin, der ihn in seinem Hause antrifft, will ihn niederschiefsen. Die Behauptung, dafs er der König sei, soll er dadurch beweisen, dafs er den Pächter zum Herzog ernennt. Das tut er, verurteilt aber den neuen Würdenträger wegen Angriffs auf das Staatsoberhaupt zum Tode. Doch das Armsündergewand, das ihm der Henker umwirft, ist der Herzogsmantel. Robin stirbt, lebt aber als Herzog. — Die Musik redet eine echte Bühnensprache. Jede handelnde Person drückt sich in eigener Art aus, und das Orchester ist gleich den Singstimmen mit Geschick behandelt. Das rein lyrische Element tritt nicht gerade vorteilhaft hervor, das dramatische um so mehr. In einem ausgedehnten, kunstvoll geschriebenen Spottchore — wenn seine Wurzeln auch im Finale des 2. Aktes der Meistersinger liegen — zeigt sich eine starke Begabung des Tonsetzers, von dem die Oper wohl noch Wertvolles zu erwarten hat, falls er den rechten Textdichter findet. Das jetzige Buch von M. Morris ist doch nur anekdotenhaft. — Die Operette Das Strumpfband verdient keine Besprechung. Das geist- und witzlose Textbuch handelt von dem Liebesverhältnis, das ein Offizier mit der Gattin eines Kameraden zu knüpfen bemüht ist. wobei diese vor aller Augen ihr Bein bis zum Strumpfband zu zeigen hat. Die Musik besteht aus lauter Tänzen der abgestandenen Wiener Schablone. — Ich habe nicht die geringste musikalische Erfindungsgabe. Aber von Operetten dieser Art könnte ich jede Woche eine liefern.

Indem ich über die Konzerte der letzten Zeit zu berichten mich anschicke, kommt mir eine Anekdote in den Sinn. Vor Jahren war ein orientalischer Herrscher bei unserm Hofe zum Besuch. Als man ihn auch auf den Rennplatz führen wollte, lehnte er das mit weisem Worte ab. „Ich weifs ja, sagte er, dafs ein Pferd schneller läuft als das andere, und dafs eins zuerst das Ziel erreicht. Welches das sein wird, ist mir ganz gleichgültig." — Und wenn nun in so vielen Konzerten die Herren Müller und Meier sowie die Damen Schulz und Schmidt Klavier oder Geige spielten, Arien und Lieder sangen, dann spielten die einen etwas geläufiger als die andern, und es sangen einige etwas mehr, einige etwas weniger kunstgerecht. Im Grunde hatten die meisten der Klavier-, Violin- und Liederabende keine Bedeutung. Es sei daher nur von Bedeutendem, Neuem und — Absonderlichem die Rede. — Die Neunte Sinfonie wurde sechsmal aufgeführt, und das hat man mehrseitig getadelt, da das Grofse dadurch alltäglich gemacht würde. Aber eben, weil sie das Grofse darstellt, haben Tausende ein Verlangen danach, und nicht wenige kommen von weither nach Berlin, zu hören, was ihnen daheim nicht geboten werden kann. Alle Aufführungen fanden vor ganz gefüllten Sälen statt. Mit welchem Rechte dürfte man sie verringern! Profaniert würden sie nur, wenn man sie demselben Auditorium wiederholt gegen dessen Willen aufnötigte oder sie schlecht aufführte. Profaniert hat sie daher meines Erachtens *Hans v. Bülow*, als er sie zweimal hintereinander spielen liefs. Man hörte hier das Werk während der letzten Wochen unter *Muck*, *Nikisch*, *Straufs*, *Fried* usw., und da erschien es mir — ich beschränkte mich auf zwei Aufführungen — wieder zwecklos und unrecht, wenn von den Beurteilern etwa der erste Satz des einen, der zweite oder dritte Satz eines andern Dirigenten als mustergültig, die übrigen als verfehlt bezeichnet wurden. Es ist die Geschichte von den drei Ringen. Ringe freilich müssen es sein, auch goldene und fein gearbeitete. Aber Unterschiede im Glanz und in der Farbe können doch stattfinden, ohne den Wert zu verändern. Beim

Verlassen eines der Konzerte, in dem die Beethovensche Sinfonie gemacht war, flüsterte mir ein erfahrener Musikgelehrter zu: „Haben Sie jemals das Adagio so wundervoll gehört?“ Und bald darauf sagte mir ein geschätzter Kritiker: „Adagio schon im Tempo verfehlt!“ Was lehren nun solche verschiedenen Urteile kundiger Männer über dieselbe Sache? .... Die Singakademie führte in der Charwoche die Johannes- und die Matthäuspassion auf, die Königliche Hochschule unter Prof. *Kretzschmar* aber eine Passionsmusik von *H. Schütz* (um 1600), die leider nur vor einer geladenen Gesellschaft von Mitgliedern der Akademie stattfand, deren manche vielleicht gar kein Interesse daran hatten, während es weiten musikalischen Kreisen sehr wichtig gewesen wäre, die berühmte Musik kennen zu lernen. Es ist wohl nicht recht, dafs jene Kreise so ganz von den Aufführungen eines aus Staatsmitteln unterhaltenen Kunstinstitutes ausgeschlossen werden. — Was nun die Matthäuspassion anbelangt, so ist mir durch die in den letzten Jahren erschienenen hermeneutischen Arbeiten die Überzeugung gekommen, dafs ihr dramatischer Charakter mehr zum Ausdruck gebracht werden mufs. — Es störte mich diesmal, als ein vierstimmiger Chor sang: „Herr, bin ich's?“ nachdem ich darauf aufmerksam geworden war, dafs Bach die Phrase elf Jüngern nacheinander in den Mund gelegt hat, während er den zwölften, Judas, schweigen läfst. Es störte mich auch, dafs die Frage der Hohenpriester: „Was gehet uns das an?“ der Spott der Kriegsknechte: „Gegrüfset seist du, Judenkönig!“ das Bekenntnis der Wächter am Kreuz: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, von einem mehrhundertstimmigen Chore ausgeführt wurde. — Im Vortrage der Chöre vermifste ich das Weihevolle etwas, in den Soli aber noch mehr. Frau *Senius-Erler* nur sang im Charakter dieser unvergleichlichen Musik. Herr *Senins* entfaltete als Evangelist wohl seine grofse Gesangskunst, und Herr *van Eweyk* als Jesus seine vortreffliche Stimme, beider Gesang aber war nicht von dem erforderlichen Glorienscheine umflossen. Wenn jetzt auch Schillersche Verse wie Ibsensche Prosa gesprochen werden, so sollte man doch Ähnliches auf musikalischem Gebiete nicht einreifsen lassen. — Zwei neue Oratorien wurden uns beschert. Zuerst Res ultimae quattuor vom Pater *Plewka-Plewczynski*. Es behandelt die Letzten Dinge in den vier Teilen Tod, Gericht, Hölle und Himmel. Der polnische Priester dirigierte seine Musik selbst und zwar ganz geschickt. Vorher aber liefs er vor dem Publikum mit Blitzlicht zwei Aufnahmen von den Mitwirkenden machen. Auf den Schleifen der ihm gespendeten Kränze war er der geniale Komponist genannt. Dazu wäre nun zu bemerken, dafs die Musik dilettantisch und das Empfinden stärker als das Können ist. Künstlerische Bedeutung hat das Werk nicht. Das mufs man auch von dem andern sagen, das den Titel „Tod und Auferstehung“ führt, und dessen Komponist *Ed. B. Scheve* ist. Sein Textbuch ist gut zusammengestellt. Es erzählt mit Bibelworten die Leidens- und Auferstehungsgeschichte, und dazwischen sind Strophen geistlicher Dichtungen eingefügt. Die Musik ist — wie soll ich nur sagen? — bieder. Einfach gesetzt und anständig klingend. Aber Charakter und Stil fehlen ihr, auch oft die passende Form. Unangenehm berühren die häufigen Textwiederholungen, z. B.: „Doch ich sage euch, doch ich sage euch, von nun an wird es geschehen, doch ich sage euch, doch ich sage euch, von nun“ usw. — Das Werk scheint vornehmlich der Erbauung dienen zu wollen, und sein Platz ist eher die Kirche als der Konzertsaal. *Ed. B. Scheve* ist Mitglied eines College in Jowa, U. S. A., man darf daher wohl annehmen, dafs er vornehmlich auf Aufführungen in Amerika gerechnet hat. Dem dortigen Geschmacke wird es sicherlich zusagen, wenn bei der Trauermusik nach dem Tode Jesu erst die Orgel mächtig in das Orchester einfällt, und ihrem Klange sich dann Glockengeläute gesellt. — Zwei Niederländisch-historische Konzerte fanden unter Leitung des Herrn *Johan Schoonderbeek* statt. Das erste führte das Tanzlied in seiner Entwicklung vom Reigen bis zur sinfonischen Tondichtung in Liedern, Chören und Orchesterstücken vor, die freilich sämtlich modern bearbeitet waren. Es befanden sich reizvolle Kompositionen darunter. Aber, auf wenig Töne gestimmt, vermochten sie auf die Dauer nicht zu fesseln. Der zweite Abend brachte Werke moderner Niederländer: Rhapsodien von van Anrooy und Schäfer, eine Fantasie für Chor und Orchester von Wagenaar und Musik zu einem Trauerspiele von Zweers. Das alles war ohne Tiefe und Eigenart, gesund zwar, aber nicht fesselnd. Hausbacken zum Teil. Es kommt den älteren kleinen Stücken durchaus nicht gleich. — Der vielgepriesene Bassist *Schaljapin* enttäuschte seine Hörer. Allerdings war er nicht bei Stimme. Aber das liefs sich doch erkennen, dafs seine blofsen Gesangsdarbietungen nicht die Bewunderung verdienen, die er sich auf der Bühne als singender Darsteller erwarb. — An zwei Abenden sang *Benita le Mar* mit feiner Kunst Lieder, deren Text- und Tondichter *Claude Debussy* ist. Merkwürdige Poesie, seltsame Musik! Mir schwebte bei dem fast mysteriösen, halb gesprochenen, halb gesungenen Vortrage das Bild vor, dafs bunte Blumenkelche zerpflückt und umhergestreut würden. Da waren allerlei unregelmäfsige Formen, da war auch Farbe, selbst Duft. Kein Lied, wie es bei uns erblüht. Aber doch ein Gebilde, das nicht der Poesie entbehrt. Rud. Fiege.

Gotha. Die schöne Residenzstadt ist eine der musikfreudigsten Städte des liederreichen Thüringen. Das Hoftheater, welches sich besonderer Fürsorge des regierenden Herzogs Carl Eduard von Sachsen-Coburg-Gotha erfreut, bietet nicht Raum genug, um alle aufzunehmen, die sich an dramatischen Werken erfreuen, erheben und oft auch ein wenig ärgern wollen; die Konzertsäle weisen eine hohe Besuchsziffer auf. Den Höhepunkt in den diesjährigen Opern bildete die Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“. Unser Heldentenor *Hadwiger* ist ein Jung-Siegfried wie es nur ganz wenige gibt. Nicht als ob seine Stimme viel sinnlichen Reiz hätte, aber er versteht es, mit seinen Mitteln Haus zu halten und sie für die dramatischen Höhepunkte zu reservieren. Eine prächtige Bühnenerscheinung, eine hoch bedeutende Darstellungskunst — namentlich wenn es gilt, den naiven starken Menschen, der kein Falsch kennt und sich seiner Kraft gar nicht bewufst ist, darzustellen — machen ihn zu einem geradezu idealen Vertreter des jungen Siegfried und des Pedro im Tiefland. Aber auch als Tannhäuser reicht er meines Erachtens an den leider viel zu früh verstorbenen Max Alvary hinan.

Ihm ebenbürtig ist unsere Primadonna *Albine Nagel*, freilich mit ganz anderem Charakter begabt. Ihr heifsblütiges Temperament gibt Gestalten wie Carmen und Martha im Tiefland lebensvolle Züge. Und als sie in der Götterdämmerung mit ihrer machtvollen Stimme die Brünhilde verkörperte, machte sie selbst Fräulein Fafsbender aus

München vergessen, die vor zwei Jahren die Brünhilde hier sang. Leider verlieren wir beide Künstler, Hadwiger an Bremen, Fräulein Nagel an Dresden. Der Ersatz für sie wird schwer sein; und wenn uns auch noch unser ausgezeichneter lyrischer Tenor *Hans Wolff* und der stimmbegabte Bariton *Wünschmann*, die beliebte Soubrette *Fichner-Vohl*, die gute Waltrautendarstellerin *Brackenhammer*, der in vielen Sätteln gerechte *Richardi* und manche andere gute Kraft bleiben, so sehen wir doch mit einiger Besorgnis in die Zukunft.

Das Konzertleben findet seinen Höhepunkt in den Aufführungen des Musikvereins und des Konzertvereins „Liedertafel". Von beiden hat jeder zirka 900 Mitglieder und jedes ihrer Konzerte wird durchschnittlich von 1200 Personen besucht. Mit ihren jährlichen Einnahmen von je 10-, 12-auch wohl 15000 M können sie ihre 7—8 Konzerte gut ausgestalten. Es gibt denn auch nur wenig berühmte Künstler, die nicht in diesen Vereinen aufgetreten sind. Im Mittelpunkt der Darbietungen beider Gesellschaften stehen die Choraufführungen. Volles Sinfonieorchester, hin und wieder auf 70 Mann verstärkt kommt in drei Konzerten jeden Vereins zu Gehör.

An Chorwerken brachte der Musikverein in der verflossenen Saison Bruchs Odysseus und Bachs Johannispassion, besonderes Aufsehen erregte er mit der Aufführung von Straufsens Domestica. Mehr Dank als mit dieser erntete der Vereinsdirigent, Hofkapellmeister *Lorenz*, mit der Aufführung der 7. Sinfonie von Beethoven und der Oberon-Ouvertüre von Weber, die der Domestica im gleichen Konzert folgten. Eine Reihe von erstklassigen Solisten wurde sehr gefeiert.

Die Liedertafel (Dirigent Prof. Rabich) fand dankbare Zuhörer bei Aufführung der 7. Sinfonie Cdur von Haydn, der Slavischen Rhapsodie von Dvorak, Szenen aus Paradies und Peri von Schumann und dem Lorelei-Finale von Mendelssohn. Der 120 Mann starke Männerchor desselben Vereins brachte Bruchs Salamis und Wendels „Das Grab im Busento" sowie die Sinfonie-Ode: „Die Wüste" von Felicien David zur Aufführung. Von den Solisten hatten der junge Pianist *Alfred Hoehn* aus Frankfurt a. M. und der russische Geiger *Efrem Zimbalist* und nicht minder die amerikanische Sängerin *Susan Metcalfe* und die Dänin *Ellen Beck* grofsen Erfolg. Wenig nach standen ihnen *Käte Hörder* aus Leipzig und der stimmgewaltige *Carel van Hulst* aus Berlin. Die Gothaer Primadonna *Albine Nagel* und die des weimarischen Hoftheaters *Paula Uclo* sowie der gothaische Kammersänger *Hans Wolff* sangen die Hauptsolopartien in den Chorwerken. E. R.

Hamburg. Beethovens Missa solemnis, die hier seit langer Zeit nicht gehört wurde, kam am 7. März von unserer Cäcilia (Prof. *J. Spengel*) in glänzender Weise zu Gehör. Bis auf Einzelheiten im Zusammengehen mit dem Orchester war die mit Liebe vorbereitete Aufführung vorzüglich. Zum Unterschiede von früheren Konzerten des Cäcilien-Vereins sang der Chor diesmal mit mehr innerer Belebung und bewährte sich namentlich in den Fortestellen kraftvoll und bestimmt. Auch in geistiger Beziehung war die choristische Wiedergabe höchst erfreulich. Gut, aber ungleich besetzt, war das Soloquartett. Frau *Neugebauer-Rawoths* Gesang neigte sich in einzelnen Teilen zur Höhe. Frl. *Aschaffenburg* gab tonlich des Guten zu viel, dagegen entsprachen Tenor und Bafs (die Herren *A. Kohmann* und *A. Vaterhaus*), namentlich der erstgenannte Künstler, durchaus ihrer hohen Aufgabe. Die Partie der Orgel und Soloviolinе ruhten in der bewährten Kunst der Herren *Knak* und Konzertmeister *Bandler*.

Reiche Abwechslung brachte tags darauf der Volksliederabend unseres unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Lehrer-Gesangvereins, zunächst durch die choristisch temperamentvolle Ausführung einer Reihe stimmungsvoller Volkslieder von F. Wüllner, Silcher, Reinecke, C. Stiehl und Södermann, wie namentlich durch die Mitwirkung des in Hamburg beliebten Sängers zur Laute *R. Kothe*. Das vortrefflich zusammengestellte Programm bot u. a. eine Reihe älterer Volksmelodien in Bearbeitung für Vorsänger mit begleitendem Chor, von denen manche, z. B. das geistliche Wiegenlied „Susani" (1635), Lautensatz von H. Scherrer, in seiner ungeschminkten Natürlichkeit zündende Wirkung machte. Die Soli des Herrn Kothe, namentlich die in Gemeinschaft mit dem wohlgeschulten, feinnuanzierten Chor, elektrisierten die aufserordentlich zahlreich erschienene Hörerschaft. Künstlerisch hätte der Sologesang bei weniger manieriertem Vortrag noch tieferen Eindruck gemacht. Wüllners „Der Morgenstern ist aufgegangen", „In der Nacht" und „Von einem stolzen Dirnelein", wie insbesondere Silchers „Der Jäger und die Nixe", „'s Blümeli" und „Untreue", ferner Reineckes „Morgenständchen" usw. stellten in ihrer gemütvollen und rhythmisch sicheren Wiedergabe das hochentwickelte Können der Sänger in das hellste Licht, so dafs der Dirigent aufs neue wieder auf das volle Gelingen seiner dankbaren wie ebenso mühevollen Arbeit zurückblicken kann.

Wie im vorigen Jahre brachte auch diesmal der Dienstag der Karwoche Bachs Johannis-Passion unter Prof. Dr. *Barth*, dargeboten von der Singakademie. Das herrliche, namentlich in seinen dramatischen Chorsätzen wirkungsvolle Werk erschien buchstäblich in choristisch vollendeter Ausführung und übertraf somit noch die vorjährige Wiedergabe. Plastisch war der Vortrag in jeder Beziehung, denn die beiden Hauptmomente Dramatik und Religiosität wirkten aufs engste miteinander. Ein besonderes Wort ist der rhythmisch sicheren Ausführung der erhebenden Choralgesänge zu zollen, die Barth in dem richtig gehenden nicht schleppenden Zeitmafs darbot. Hamburg kann mit Recht stolz auf seine Singakademie und ihrem Dirigenten sein. Von den Solisten Frau *Maria Quell*, Frl. *Emmi Leisner*, den Herren *G. A. Walter*, *A. Stephani* und *E. Mayer* zeichneten sich zunächst Alt und Tenor aus. Auch Frau Quell, der zurzeit das Bachstudium noch weniger nahe liegt, gab mit ihrer herrlichen Stimme das möglichst Beste. Weniger Sympathie vermochte der Gesang des Herrn Stephani zu erwecken, wogegen Herr Mayer (ein verständnisvoller Kunstliebhaber) die kleinen Partien vortrefflich zur Geltung brachte. Die Herren Prof. *Spengel* und Organist *Knak* lösten mit gewohntem Geschick ihre dankbaren Aufgaben, gleiches Lob ist den Vertretern der Flöte, Hoboen, Engl. Horn und Violoncell (die Herren *P. Michael*, *H. Singelmann*, *A. Reinhardt*, *M. Bley* und *J. Sakom*) zu zollen.

Der Karfreitag brachte nicht weniger als drei Konzerte. Eine unter Kapellmeister Brecher wohlgelungene Aufführung von Liszts Legende von der heiligen Elisabeth im Stadttheater, ein Instrumentalkonzert von Max Reger und last not least ein Konzert von Mitgliedern des Berliner Domchors unter Prof. *Hugo Rüdel*. Man war den Vor-

trägen des weltberühmten Domchors eingedenk ihrer früher hier zur Kenntnis gebrachten Leistungen mit grofsen Erwartungen entgegengegangen, sah sich aber leider in mehr als einer Beziehung getäuscht; überdies diente der Aufführung ein recht gemischtes aus Werken von Lasso, Palestrina, Lotti, Mendelssohn, Schubert, H. L. Hafsler, Grell, Mendelssohn und A. Becker bestehendes Programm unterbrochen durch Solovorträge der kgl. Kammersängerin Frau *M. Götze* in Kompositionen von Eckert, Schubert, Händel und R. Schumann. Der aus 11 Herren und 36 Knaben bestehende Chor, dessen Sopran und Bafs schönen Klang besitzen, steht unter dem Zeichen eines fast durchweg manirierten Vortrages. Genufs bereitete eigentlich nur der von den Knaben absolut rein gesungene Psalm von Schubert „Gott ist mein Hirt", doch sind auch hier die utrierten vielfach angewandten Kontraste in der Nuancierung in Abzug zu bringen. Offenbar ist in allen Vorträgen das Bestreben erkennbar, Wirkung zu machen, wodurch nicht nur das innere Wesen der Komposition, sondern auch die Auffassung den Charakter der Absichtlichkeit empfängt. Hinzu kommt noch die oft unreine Intonation des Tenor. Dafs unter solchen Verhältnissen von keiner Erbauung die Rede sein konnte, ist erklärlich. Frau Götzes Gesang erschien als ein matter Abglanz früherer Zeit. Dafs die Sängerin mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, bewies ihr allzu häufiges Atemholen, nicht nur inmitten jeder Phrase, sogar auch inmitten eines Wortes.

Das vorletzte Philharmonische Konzert (*Panzner*) begann mit der technisch abgerundeten Ausführung der gewaltigen, grofse Anforderungen stellenden Neunten von Bruckner. In bezug auf geistige Vertiefung blieben jedoch manche Wünsche unerfüllt. Hierauf spielte Artur Schnabel das Schumannsche Konzert mehr virtuos vollendet, als im Vortrag einwandsfrei. Im Hinblick auf Carl Reineckes Verscheiden hatte man an dem Schlufs die Ouvertüre König Manfred gestellt, ein Ausklingen des Konzertes, das wohlberechtigt erschien. In der letzten Aufführung dieser Saison wird Beethovens Neunte, die wir schon einmal in diesem Jahre (Prof. Neglia) hörten, zum Vortrag gelangen.

Die Berliner Philharmonie (Prof. *Arthur Nikisch*), die am 18. März den Cyklus ihrer 6 Konzerte beschlofs, hat in diesem Winter ihre sonst so rühmenswerte Aufgabe der Vorführung von Novitäten in keiner Weise erfüllt. Man kann sogar von einer Art konservativen Tendenz reden, denn die neueren Werke, die vorgeführt wurden (Scheinpflug, Dukas) hatte man hier schon gehört. Der letzte Abend brachte eine mit Fermaten und sonstigen Stillständen versehene Diktion der Beethovenschen C moll-Sinfonie, deren Finale am besten gelang. Eine geniale Ausführung von Straufs' Tod und Verklärung und die erste der Lisztschen Rhapsodien waren die weiteren Orchestervorträge. Das Enfant chéri unserer Konzertwelt Frl. *Elena Gerhardt* sang mit Hingebung die bekannte Arie der Katharina aus „Götz" der widerspenstigen Zähmung und drei Wagnersche von Mottl instrumentierte Lieder. Nikisch und seine Partnerin feierten, wie stets, wieder grofse Triumphe.

Interessant war das III. der unter Prof. *Felix Woyrsch* stehenden Altonaer Sinfonie-Konzerte. Es begann mit einer allerdings frischen aber wenig nuancierten Wiedergabe der bekannten D dur-Sinfonie von Haydn und endete mit der Brahmschen Rhapsodie, in der Frl. *Else Schünemann* das Solo mit warmem Ton und seelenvollem Ausdruck interpretierte. Weniger vermochte ich mich mit ihrem Vortrag der von Mottl instrumentierten Schubertschen Gesänge „Dem Unendlichen" und „Der Tod und das Mädchen" befreunden. Als bemerkenswerte Novität brachte Woyrsch sein neuestes Orchesterwerk „Drei Böcklin-Fantasien". Es ist nicht zu verkennen, dafs sich der begabte Komponist hier eine ebenso interessante als dankbare Aufgabe gestellt, deren Lösung vom rein künstlerisch-technischen Standpunkte aus vollständig gelöst wurde. Dem unbefangenen Hörer bleiben jedoch die intimen Beziehungen der Musik zu dem Vorwurf unklar. Wieder einmal mufste man hier erfahren, dafs die Tonsprache nur einer allgemeinen nicht positiven Ausdrucksweise fähig ist. Woyrsch hat hier eine vornehm gehaltene ernste Musik geschaffen, die als Stimmungsmalerei für sich bestehend nicht ausschliefslich der gewählten Vorlage entspricht. Der Beliebtheit des Komponisten entsprach der grofse Erfolg, den die mit Liebe dargebotene Vorführung fand.

Der 30. März brachte ein Konzert des unter *Richard Dannenberg* stehenden Altonaer Sänger-Vereins, dessen künstlerischer Schwerpunkt in Bruchs Szenen aus der Frithjof-Sage bestand. Der wohlgeschulte Chor sang vortrefflich, durchdrungen von der Klangschönheit des Anfang der 1860er Jahre entstandenen, auch bei uns lebensfähig gebliebenen Werkes. Als Neuheit erschien eine zwar nicht bedeutende aber hübsch klingende Kantate für Männerchor mit Orchester von N. J. Süfskind, die freundlich aufgenommen wurde. Die Soli bei Bruch und eine Szene aus Mendelssohns Elias sangen *Editha Hopp* (Bremen) und der noch sehr jugendliche Oskar Seelig. Frl. Hopp verfügt über ein ausgiebiges Material, das noch weiterer Ausbildung bedarf, namentlich in bezug auf edle Kundgebung in den höheren Lagen. Der erst neunzehnjährige *Oskar Seelig* ist musikalisch wie gesanglich phänomenal begabt, doch zurzeit noch nicht so entwickelt, dafs sein Gesang überall künstlerisch ausreicht. Kühn ist es, dafs sich der angehende Künstler schon jetzt an so grofse Leistungen wagt.

Von den vielen weiteren Konzerten im März ist des Liederabends der ausgezeichneten *Julia Culp* zu gedenken. Die Künstlerin hatte grofsen Erfolg mit dem seelenvollen von innen heraus belebten Vortrag verschiedener Gesänge von Brahms und H. Wolf, die feinfühlig von Herrn Erich J. Wolff begleitet wurden. — Im vierten Kammermusikabend des Quartett Havemann spielte Frau *Kwast-Hodapp* mit unserem vorzüglichen Klarinettisten Ullrich meisterhaft die B dur-Sonate Op. 107 von Max Reger, ein Werk von grofser Ausdehnung, dem der Referent keinen Geschmack abgewinnen konnte. Die Komposition krankt in ihrem Hin- und Hergehen von einer Tonart in die andere an der Sucht nach neuer Gestaltung, sie ist eine Kombinationsmusik, die nur bei den enragierten Reger-Freunden Beistimmung finden konnte. — In der letzten Soiree des Quartett Kopecky kam Asthons hier schon früher gehörtes Quartett Op. 90 (Klavier Frl. *M. van Heck*) in vortrefflicher Weise zum Vortrag. — Das Schlufskonzert des Quartett Bignell brachte zwei Werke von Brahms, das B dur-Sextett Op. 18 und das G dur-Quintett Op. 111 in wohlgelungener Ausführung.

Prof. Emil Krause.

Zwickau. Der verflossene Winter brachte 5 geistliche Musikaufführungen durch den Kirchenchor zu St. Marien unter Leitung

des Königlichen Musikdirektors *Vollhardt*. Die erste Vorführung galt Haydn und Händel, in der zweiten wurde der Elias von Mendelssohn aufgeführt, im dritten Konzert war dem Volkston ein breiter Raum zugestanden, doch enthielt es auch einen Reger, die 4. Aufführung brachte nur Novitäten (Georg Schumann: Wo ist ein Gott, Herr, erhöre meine Worte. Nicodé: Erbarmen. P. Gerhardt: Fuge für Orgel Op. 11, II. Derselbe. Gem. Chor: Machs Herr. A. Becker: Psalm 62. J. Hoch: Zwei Violinstücke. Derselbe: Psalm 90 für Chor und Orgel). Das 5. Konzert war Werken alter Meister gewidmet. Diese Musikaufführungen haben einen wesentlichen Anteil am ernsten Musikleben unserer Stadt. Z.

— In München hat sich unterm Vorsitze von Frau *Hertha von Hausegger* eine Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen gebildet. Der Zweck des Verbandes ist bekanntlich, durch Sammlung freiwilliger Beiträge daran mitzuhelfen, daß die Bayreuther Stipendienstiftung bis zum Jahre 1913, dem Jahre der 100. Wiederkehr des Geburtstages Wagners, den Betrag von einer Million Mark erreiche.

— Nr. 100 der Mitteilungen der Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel gibt einen kurzen Überblick über die Tätigkeit der Weltfirma seit 1876, dem Jahre, in welchem die erste der regelmäßigen Mitteilungen erfolgte. Die jetzigen Leiter des Geschäfts sind Dr. Oskar von Hase, dessen Sohn Dr. Hermann von Hase, Dr. Ludwig Volkmann und ein Vertreter der stillen Teilhaber. Das Haus beschäftigt heute 860 Angestellte. Der Druckersaal — vielleicht der größte der Welt — umfaßt eine Fläche von 1000 qm. Die Buchdruckerei arbeitet mit 49 Schnellpressen, darunter 21 Doppelmaschinen, 6 Tiegeldruckpressen und einer Anzahl Handpressen. An den Pressen sind 15 automatische Bogenanleger in Tätigkeit. Lassen wir die Mitteilungen selbst reden. Es heißt da: Welch ungeheuere Arbeitsmenge von diesem modernen Maschinenpark geleistet werden kann, mag durch die Tatsache erläutert werden, daß die sämtlichen 60 Schnellpressen der Buch- und Steindruckerei bei ununterbrochenem Gange in der normalen Arbeitszeit innerhalb eines Jahres rund 140 Millionen 16seitige Bogen doppelseitig bedruckt zu liefern vermögen. Was für ein Quantum dies bedeutet, ist daraus zu ermessen, daß das hierzu erforderliche Papier ein Gewicht von über 3 Millionen Kilogramm hätte, und daß zu seiner Beförderung mindestens 300 Eisenbahn-Doppelwaggons nötig wären, was einem Eisenbahnzuge von mehr als 2 km Länge entspricht! Die flach aufeinander gelegten Bogen aber würden eine Säule von etwa 12000 m ergeben, d. h. 75mal die Höhe der Türme des Kölner Domes. Dieser Riesenleistung entspricht die vermehrte Arbeitsmenge der Setzerei, welche zurzeit allein weit über 200 Personen beschäftigt und seit 1904 auch die Setzmaschine — 11 Tast- und Gießapparate — zur Hilfe herangezogen hat. Die fleißigen Hände sind, im Verein mit den unermüdlichen „eisernen Kollegen" imstande, täglich etwa 1 1/2 Million Buchstaben zu setzen! Die erforderlichen Schriften werden zum größten Teile in der eigenen Schriftgießerei hergestellt; die Schriftvorräte haben ein Gewicht von ungefähr 400000 kg. Zur Anfertigung der Platten, Klischees usw. dienen eine Stereotypie und eine galvanoplastische Anstalt, die mit den entsprechenden Maschinen zur Metall- und Holzbearbeitung ausgerüstet sind. So kann man hier recht eigentlich von einem buchgewerblichen Universalbetrieb sprechen: das rohe Papier wird angerollt, um als fertiges Buch oder Notenheft das Haus zu verlassen. An Löhnen und Gehältern bezahlte die Firma 1909 über eine Million Mark, wobei die auswärtigen Zweiggeschäfte nicht eingerechnet sind.

Den Anforderungen des modernen Wirtschaftslebens haben die Herren Breitkopf & Härtel durch ihre Volksausgaben Rechnung getragen. Ihre „Bibliotheken für den Theater-, Konzert-, Schul- und Hausgebrauch" bieten über 50000 verschiedene Bände, Hefte und Nummern zu billigen Preisen. Die Chorbibliothek umfaßt 2000 Nummern (mit 7000 Stimmheften), die Orchesterbibliothek 2050 Nummern (mit 27800 Stimmheften), die Partiturbibliothek 2200 Bände, der Liederverlag 1900 Hefte und 2600 Einzelnummern, die Klavierbibliothek 10000 Bände, Hefte und Nummern, die Orgel- und Harmoniumbibliothek 450 Hefte, Die Bibliothek der Klavierauszüge 1275 Werke usw. usw.

— *Edouard Colonne*, der ausgezeichnete französische Orchesterdirigent ist in Paris im Alter von 72 Jahren gestorben. Berlioz' und Wagners Werke fanden in ihm einen mutigen und geschickten Pionier.

— Der Bachverein und akademische Gesangverein in Heidelberg begehen im Oktober 1910 die Feier ihres 25jährigen Bestehens. Es kommen nur Werke von Bach zur Aufführung, am 23. Oktober die H moll-Messe, am 24. und 25. (vormittags und abends) Orchesterwerke, Konzerte, weltliche und geistliche Kantaten, Orgelsonaten usw. Dirigenten sind *Philipp Wolfrum* und *Felix Mottl.*

— Die Firma Carl Simon, Harmoniumhaus, erwarb käuflich das Grundstück Berlin W., Steglitzerstraße 35. Die Firma beabsichtigt, nach erfolgtem Umbau unter Verlegung ihrer Geschäftsräume in ihrem neuen Geschäftshause einen vornehmen Konzertsaal für Künstler-Konzerte im Herbst 1911 zu eröffnen, welcher den Namen „Harmonium-Saal" tragen wird.

— Unter den Opern hat *Eugen d'Alberts* Tiefland im Spieljahre 1908/09 die meisten Aufführungen zu verzeichnen, nämlich 647 gegen 463 des Vorjahres. An zweiter Stelle steht Carmen (452), an dritter Lohengrin (409). Von den Jungitalienern hat Puccini mit „Madame Butterfly" über Mascagnis „Cavalleria" gesiegt: 341 gegen 268. Aber trotzdem ist die Cavalleria gegen das Vorjahr um 22 Aufführungen gestiegen.

Humperdincks „Hänsel und Gretel" erlebte 137, Straußens Elektra 105, seine Feuersnot 3, Salome 85 Aufführungen. Fidelio mußte sich mit 202, Webers Freischütz mit 274 Aufführungen begnügen. Ein gutes Geschäft machte Leo Fall, dessen „Dollarprinzessin" 2444mal aufgeführt wurde. Die Lustige Witwe von Lehar spielt mit 671 Aufführungen keine glänzende Rolle der Dollarprinzessin gegenüber.

— Die Berliner „Große Oper", für welche ein Gründungs-Kapital von 2000000 M zur Verfügung steht, soll am Kurfürstendamm errichtet werden. *Angelo Neumann* und *Gustav Mahler* werden die Leiter des Unternehmens sein.

— Der Festakt „Königin Luise" von *Viktor Blüthgen* zum 100. Todestage der unsterblichen Königin gedichtet und von Professor *A. Egidi* in Musik gesetzt, dessen Widmung der Kaiser angenommen hat, erfährt seine erste Aufführung am 23. April im Verein der Literaturfreunde zu Berlin „Die Klause" dessen Ehrenvorsitzender Viktor Blüthgen ist. Der Komponist wird sein Werk selber dirigieren.

— Am 13. April starb der Begründer der berühmten Blüthnerschen Pianofortefabrik in Leipzig, Geh. Kommerzienrat *Julius Blüthner.*

Besprechungen.

Orgelmusik.

Trautner, Heinrich, Präludienbuch zu den Chorälen der christlichen Kirche. Kaiserslautern, E. Crusius.

Ein hervorragendes Sammelwerk von Tonstücken moderner Komponisten, darunter Busoni, Draeseke, Dubois, Forchhammer, Robert Frenzel, Gernsheim, Gulbins, Guilmant, Humperdinck, Heuberger, Peter Hartmann, Kahn, K. A. Lorenz, Hans Pfitzner, R. Radecke, C. Reinecke, Reger, Volbach, K. und Ph. Wolfrum, Zenger, Herzog, Schillings. Die Tonstücke sind in der Mehrzahl unschwer auszuführen. Zu jeder Melodie sind mehrere Präludien bestimmt, in bezug auf Schwierigkeit und Länge verschieden. E. R.

Burger, Max, Op. 69, Orgelfuge in B über den Refrain des Kreutzerschen Männerchors: „Das ist der Tag des Herrn." Als Konzertstück bei festlichen Anlässen und mit genauer Analyse versehen als Anschauungsmittel für den Unterricht komponiert. Düsseldorf, L. Schwann. 80 Pf.

Zur Einleitung liefert der Nachsatz des Refrains den motivischen Baustein. Der Komponist weiß aus dem Thema viel herauszuholen. Wegen des instruktiven Zweckes besonders empfehlenswert.

Gulbins, Max, Op. 31, 4 Charakterstücke für Orgel. 1. Choralfantasie über: „Wenn meine Sünd' mich kränken", 2. Trio, 3. Kanzone und 4. Doppelfuge. Leipzig, Leuckart. Preis 3 M.

Reich mit modernen Elementen durchsetzt! Den Nummern 1 und 4 würde etwas mehr Gedrungenheit nicht übel anstehen. Im Verhältnis am einfachsten erscheint der begabte Komponist in Nr. 2. An Dissonanzen wie a, e, im vorletzten Takte des 2. Systems auf S. 22 wird sich auch ein modernes Ohr erst gewöhnen müssen.

Blumenthal, Paul, Op. 71, 10 Choraltrios. Preis 2 M. Op. 89. 9 Festvorspiele[1]). Preis 1,50 M. Frankfurt a. O., Georg Bratfisch.

Der Autor ist in der Organistenwelt längst als fruchtbarer und mit den Kniffligkeiten der kontrapunktischen Künste wohl vertrauter Komponist bekannt. „Es fließt ihm", wie man sagt, „nur so aus der Feder." Das beweisen auch obige Präludien. In Op. 71 waltet strengerer, in Op. 89 freierer Stil. Leicht — mittelschwer! —

Bratfisch, Karl, 12 Präludien für Orgel oder Pedal-Harmonium. Ebenda. Preis 1,50 M.

Einfach, nicht übel! Für mein Empfinden etwas zu weichlich. In Nr. 1, unteres System, Takt 8, letztes, und Takt 9, erstes Viertel sind kleine Terzen besser am Platze. Im allgemeinen leichter als die sub. 3 besprochenen Präludien.

Wiedermann, Fr., 3 Choralvorspiele. Essen, G. D. Baedeker. Preis 2 M.

Die klassischen zum eisernen Bestande der evangelischen Kirche gehörenden Melodien: „Herzlich tut mich verlangen," „Ein' feste Burg", und „Gott des Himmels und der Erden" sind vom Komponisten mit gediegenen Präludien versehen worden, die einen Vergleich mit dem Besten in der einschlägigen Literatur nicht zu scheuen brauchen. Empfehlenswert, besonders für Festgottesdienste.

Paul Teichfischer, Bielefeld.

Chöre.

Schöne, Heinrich, Op. 16, Weihnachtsmotette für gemischten Chor: „Der Stern von Bethlehem geht auf." Falkenberg, Mark Brandenburg, Verlag von Paul Fischer. Preis Part. 80 Pf., Stimmen je 20 Pf.

Frisch und ansprechend, meist homophon. Warum ist die Entwicklung der polyphonen Ansätze im 2. Teile unterblieben? Leicht! S. 6, 3. System, letzter Takt, hat der Alt dis zu singen (statt d).

Grofskopf, A., Op. 62, 8 Sprüche für gemischten Chor. Ebenda. Part. 50 Pf.

Ohne Prätension, aber sanglich und kirchlich würdig! S. 5, 3. System, 3. Takt, ist die Deklamation zu beanstanden, S. 9, unteres System, 3. Takt, vor dem Achtel des Tenors ein 𝄫 zu ergänzen. Auffällig, daß die doch allgemein übliche Numerierung fehlt!

Möhring, Ferdinand, 6 ausgewählte Motetten für gemischten Chor. Neuausgabe in Einzelnummern. Ebenda.

Möhrings kraftvoll-männliche, klassische Art der Schreibweise ist sattsam bekannt, so daß sich ein Eingehen darauf erübrigt.

Paul Teichfischer, Bielefeld.

Blumner, Martin, Op. 27, Drei kurze Motetten für gemischten Chor. Neuausgabe. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Der Verlag hat recht daran getan, das Op. 27 *Martin Blumners* neu herauszugeben; denn es steckt in den drei Motetten, unter denen die erste, „Ich will singen von der Gnade des Herrn", besonders wirkungsvoll ist, eine recht gediegene Musik, und das Werk sei daher unsern Dirigenten warm empfohlen.

Mendelssohn, Arnold, Fünf geistliche Lieder für gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Eine vornehme Musik, die auch an die Ausführenden keine allzu großen Anforderungen stellt. Nr. 2, „Der Herr bricht ein bei Mitternacht", und Nr. 3, „Lob der Musica" (Martin Luther), werden den meisten Anklang finden; Nr. 5, „Schmückt das Fest mit Maien", atmet weniger Originalität.

Dercks, E., Op. 27, Weihnachtsmotette: „Also hat Gott die Welt geliebet", für sechsstimmigen gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Die für Sopran, Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe geschriebene Motette ist eine gediegene Arbeit, dagegen scheinen die auf Sequenzen beruhende Steigerungen und das sich ihr anschließende Meno mosso nicht für besondere Erfindungskraft zu sprechen. Unsere Dirigenten sollten an dem Werke nicht vorübergehen, denn sein Gesamteindruck ist ein guter.

Trümpelmann, Max, Op. 28, „Dennoch" (Psalm 73, Vers 23 bis 26). Motette für gemischten Chor. Mühlhausen, Heysche Buchhandlung.

Trümpelmanns Op. 28 verdient weite Verbreitung; es ist eine lebensvolle Komposition, der man es anmerkt, daß sie dem Komponisten von Herzen gekommen ist. In Takt 8 und 29 wäre etwas mehr Sorgfalt im Satz am Platze gewesen. Den Text „so bist du Gott alle Zeit meines Herzens Trost" nimmt der Komponist zum Vorwand einer Fuge, beschränkt sich aber auf zwei unvollständige Durchführungen, um dann noch einmal in ähnlich bestimmten Akkorden, wie zu Anfang, zu verkünden: „Dennoch bleibe ich stets bei dir allezeit." Die Motette klingt mit einem Choral, „Ich weiß, woran ich glaube", wirkungsvoll aus.

Hoffmann, Arthur, Waldesklang, Kindersang. Kinderchöre für Schule und Haus. Pankow-Berlin, Verlag von Henry Feldow-Bechly.

Die Melodien der vorliegenden sechs dreistimmigen Kinderchöre sind dem kindlichen Auffassungsvermögen ganz entsprechend; der Satz ist namentlich in Nr. 1 und 4 recht gut. Frau Dr. *Blasius* hat dem Heftchen ein Geleitwort in Versen mit auf den Weg gegeben.

Jacobsen, J., Pilgerlieder. 10 christliche Lieder. Neumünster, Verlag der Vereinsbuchhandlung G. Ihloff & Co.

Die zehn Pilgerlieder, von denen acht für vierstimmigen Chor, eins für eine Solostimme und eins für Solo und Chor komponiert sind, atmen echt religiöse Stimmung, und Lieder, wie schon gleich das erste, „Es gibt im Leben eine Herzeleid", sind wohl geeignet, das Gemüt zur Andacht zu stimmen. Das Heftchen wird in unseren christlichen Vereinen bald heimisch sein.

Barblan, Otto, Op. 20, Post tenebras lux. Cantate pour le Jubilé de Calvin. Genf, Verlag von J. B. Rotschy.

Barblan ist ein geistreicher Musiker, und seine Kantate weist viele schöne Züge auf, wenn sie auch einen einheitlichen Zug ein wenig vermissen läßt. Chor und Solostimmen sind im allgemeinen mit Geschick behandelt, die Wirkung des Ganzen beruht aber wohl hauptsächlich auf dem Orchestersatz. Choräle finden sich vielfach verwendet; von imposanter Wirkung ist der getragene Schlußsatz, in dem sich zu dem übrigen Klangkörper auch noch ein Kinderchor gesellt.

Pfannschmidt, Heinrich, Op. 19, Trauungsgesang: „Über deinem Haupte schwebe" (R. Pfannschmidt-Beutner). Berlin, Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Der in nicht weniger als sieben verschiedenen Ausgaben erschienene Trauungsgesang liegt in der Ausgabe für Frauenchor (zwei Soprane und Alt) vor und präsentiert sich als eine Komposition, in der der Mittelsatz mit seinem echt kirchlichen Charakter und seinen schönen Modulationen besonders hervortritt und die für den Zweck, dem sie dienen soll, empfohlen werden kann.

Hildebrandt, Ulrich, Op. 16, „Nun jauchzet dem Herrn, alle Welt". Choralkantate für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel, Blasinstrumente (Trompeten und Posaunen) und Pauken, komponiert zur Feier der 400. Wiederkehr von Calvins Geburtstag Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Man hat hier ein Werk von einem Komponisten vor sich, der durch manchen glücklichen musikalischen Gedanken und manche interessante Klangkombination zu fesseln weiß und mit den von ihm

[1]) Zu Weihnacht, Ostern und Pfingsten.

gewählten Ausdrucksmitteln vertraut ist. Der Choral wird zunächst von drei Posaunen unisono vorgetragen und von der Orgel figuriert, und dann erschallt er, vom ganzen Klangkörper und von der Gemeinde intoniert, im einfachen vierstimmigen Satz. Der erste Teil entwickelt sich in steter Steigerung und schließt mit einem wuchtigen Halleluja ab. Es folgt ein Sopransolo im pastoralen Charakter; recht stimmungsvoll gesellt sich zu der Solostimme der Choralt mit dem Choral. Auch der dritte Teil des Werkes bietet wirkungsvolle Züge. Der Text ist den Noten in vier verschiedenen Sprachen untergelegt, welcher Umstand zur Verbreitung des Werkes beitragen wird, das die Beachtung unserer Kirchenchöre verdient.

Creutzburg, Harald, Te Deum für gemischten Chor mit Orgel oder mit Blasorchester und Orgel. Psalm 117 für Solo, gemischten Chor und Orgel. Leipzig, Verlag von F. Bosse.

Das Te Deum enthält sich aller melodischen und harmonischen Züge, die mit dem ernsten dichterischen Vorwurf nicht vereinbar wären. Nach einer kurzen Einleitung, in der ein Motiv von vier stufenweise aufeinander folgenden Viertelnoten auftritt, das später eine gute Verwendung findet, setzt der Chor im Unisono ein, und der hier sich dokumentierende festliche Charakter des Stückes wird dann auch in der Folge festgehalten. Recht hübsch ist die Stelle: „auch Cherubim und Seraphim", weniger sind die in den Stimmenpaaren abwechselnden Ausrufe „heilig" zu rühmen. Einen anderen Charakter trägt der Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden", der in dem leichteren $^6/_8$ Takt gehalten ist und von der Modulation weit reicheren Gebrauch macht, tritt doch schon das erste zweitaktige Thema in den vier Stimmen direkt hintereinander in C dur und auf den Dominanten von A moll, C dur und E moll auf. Der Text „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit" hat dem Komponisten Veranlassung zu einem schönen a cappella-Satz gegeben. Die Orgelbegleitung ist in beiden Werken, von denen das erste wohl einen größeren Eindruck erzielen dürfte, ziemlich selbständig gehalten, wodurch die Kompositionen nur noch gewinnen.

Fricke, Richard, Op. 23, Drei Festmotetten für gemischten Chor a cappella. Leipzig, Verlag von Rudolf Tanner.

Vor mir liegt nur die erste der drei Motetten, die Weihnachtsmotette „Frohlocket ihr Völker". Sie birgt eine gesunde Musik und zeigt einen geschickten Chorsatz, so daß sie unsern Vereinen empfohlen werden kann.

Wahlstedt, Karl, Op. 46, Kinderreigenlieder. Berlin-Groß-Lichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Die Bestrebungen *Jaques Dalcroses* sind auf fruchtbaren Boden gefallen und haben dazu geführt, daß man auch bei uns in Deutschland dem Tanze oder richtiger dem Reigen „als rhythmisiertem Ausdruck in Bewegung und Gebärde" wieder eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet. Die vorliegenden Kinderreigenlieder, gedichtet und in Musik gesetzt von *Karl Wahlstedt*, wollen auch an ihrem Teile dazu beitragen, den Kinderreigen bei jung und alt neue Freunde zu erwerben, und das wird ihnen sicher auch gelingen. Denn Wahlstedt hat es vermocht, seinen Liedern einen Inhalt zu geben, der dem kindlichen Auffassungsvermögen durchaus entspricht, ohne dabei auf Plattheiten zu verfallen. Schon gleich das „Klinge, Glöcklein" und dann der „Schlummerreigen", „Die Musikanten", „Kuckuck und Nachtigall" und manches andere der 20 Reigenliedchen wird den ungeteilten Beifall der Kleinen finden. Den Liedern gehen ein Vorwort von *W. Lottig* und eine Anleitung von *Anna Sievers* vorauf.

Mertens, Richard, Op. 15, 10 Singspielreigen für Kinder, mit Pianofortebegleitung. Magdeburg, Verlag von Heinrichshofen.

Das Werkchen ist geeignet, den Kleinen viel Freude zu bereiten. Die Texte von Fallersleben, Trojan, Naumann u. a. haben eine zweistimmige Vertonung erfahren, die ihnen gerecht wird, aber gelegentlich den Umfang jugendlicher Stimmen ein wenig überschreitet; das kleine h sollte man in derartigen Liedern ebenso vermeiden, wie das zweigestrichene g. Der erläuternde Text von *Hamel* wird sehr willkommen geheißen werden.

Lorenz, Jul., Op. 26, Begrüßungshymne für Männerchor und Orchester. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Der für das Sängerfest des Nordöstlich-Amerikanischen Sängerbundes nach Worten von *Karl Kniep* komponierte Chor bietet viele schöne Züge und erhält durch das Festhalten an dem im ersten Takt auftretenden abwärtsgehenden Motiv einen einheitlichen Charakter. Der Komponist ist bemüht gewesen, sich dem Text aufs engste anzuschließen, was ihm denn auch u. a. bei der Stelle „Leid weiß zu decken" — die Kunst der Töne nämlich — durch die Anwendung von Chromatik und des weiteren bei der Stelle „Göttliche Gabe, erlösend, erhebend ist der Gesang" durch breite Akkorde recht gelungen ist. Da die vier Singstimmen vielfach unisono geführt werden, so eignet sich die Komposition auch besonders für Massenchor.

Mendelssohn, A., 25 Lieder für vierstimmigen Schülerchor eingerichtet. Darmstadt, Verlag von Johs. Waitz, Hofbuch- und Kunsthandlung.

Eine Sammlung, die viel brauchbares Material enthält.

Wagner, Franz, Op. 114, Die Teutoburger Schlacht. Patriotisches Schülerfestspiel in sieben Auftritten unter Benutzung einiger Gedichte von F. Dahn, K. Simrock, O. Weber und Th. Colshorn, verfaßt von *W. Schönfelder*. Berlin-Groß-Lichterfelde, Verlag von Chr. Friedrich Vieweg.

Dem kleinen Festspiel kann man seine Zustimmung geben und es den Kreisen, für die es geschrieben worden ist, unbedenklich empfehlen. Einer der Vorzüge des Werkes ist, daß der Komponist stets die gehörige Rücksicht auf den Umfang der jugendlichen Stimmen genommen hat. Dem vierstimmigen gemischten Chor ist eine Bearbeitung für dreistimmigen Knabenchor beigefügt.

Sologesänge.

Bach, Joh. Seb., Ausgewählte Arien für eine Baßstimme mit Pianofortebegleitung, herausgegeben von *Anton Sistermans*. Volksausgabe Nr. 2859. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Sistermans ist bei der Herausgabe der vorliegenden Sammlung von dem Gedanken ausgegangen, daß selbst mancher Berufssänger dem Studium einer Bachschen Arie ratlos gegenübersteht, indem sich bei Bach fast nie eine Tempoangabe und keine dynamischen Bezeichnungen vorfinden, dafür aber eine Fülle von Vorschlägen und Verzierungen, langatmige Phrasen und Koloraturen. Der geistige Gehalt seiner Arbeit ist, wie Sistermans selbst in einem Vorwort bemerkt, die Frucht eines jahrelangen Studiums und Verkehrs mit dem großen Meistersänger Jul. Stockhausen. Aus seinen allgemeinen Betrachtungen über den Vortrag Bachscher Musik sei hervorgehoben, daß Sistermans die Vorschläge in der Einleitung zu dem Duett in der Matthäuspassion: „So ist mein Jesus nun gefangen", „halb kurz" ausgeführt wissen will; wäre statt „halb kurz" nicht besser „als Achtel" zu sagen? Auch stellt er die Regel auf, daß die unbetonten Verzierungen (kurze, unbetonte Vorschläge, Schleifer) vor dem Taktteil auszuführen sind. Wird man ihm hier vielleicht nicht bedingungslos beipflichten, so gewiß, wenn er vor jeder Verschleppung der Tempi warnt. Die 12 Nummern der Sammlung sind aufs genaueste mit Atem- und Vortragszeichen versehen, und zahlreiche Fußnoten geben Aufschluß über alles, was dazu beitragen kann, die Ausführnng der Arien zu einer künstlerischen, dem großen Thomaskantor würdigen zu gestalten. Die Sammlung ist geeignet, auch an ihrem Teile mitzuhelfen, den Schatz, den uns ein Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, zu heben und in seinem vollen Glanze erstrahlen zu lassen; möge sie daher die weiteste Verbreitung finden.

Musik am sächsischen Hofe. Band 7 und 8. Ausgewählte geistliche Gesänge für Sopran und Alt von *Johann Adolf Hasse*, bearbeitet und herausgegeben von *Otto Schmid*-Dresden. Leipzig. Verlag von Breitkopf & Härtel.

Bei der Beurteilung der vorliegenden geistlichen Gesänge *Hasses* wird man, wie auch der Herausgeber in der Vorrede bemerkt, nicht außer acht lassen dürfen, daß auch die Kirchenmusik nicht unabhängig von den Wandlungen des Zeitgeschmackes blieb, sondern vielmehr stets von der Weltanschauung der Meister, die sie schufen, den Stempel aufgedrückt erhielt. Und wie z. B. die Weltanschauung eines Bach von der eines Hasse weit verschieden war, so werden auch die Werke dieser beiden Meister voneinander abweichen:

der Kraft und der Wahrheit im Ausdruck bei Bach steht die blühende Schönheit und der Wohllaut bei Hasse gegenüber, der durch seine innig schönen Töne, wie Krause sagt, das Gemüt mit dem Vorgefühl der seeligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen weiß. Hierfür bringen auch die vorliegenden Gesänge den Beweis, wie nicht minder dafür, daß Hasse wirklich gesangsmäßig zu schreiben verstand; eine schönere Behandlung der Singstimme, wie etwa in Band 7 Nr. 5, dem „Domi:e Deus" aus einer D moll-Messe, und in Band 8 Nr. 1, einer Arie aus dem Oratorium „Sant" Elena al calvario", wird man nur schwer antreffen. Der Herausgeber ist sehr gewissenhaft zu Werke gegangen und hat auch für gute Vortragszeichen Sorge getragen; weshalb aber das Crucifixus für Sopran und Alt aus einer Messe in G dur in beiden vorliegenden Bänden enthalten sein muß, ist nicht recht einleuchtend. Bemerkt sei noch, daß dem Text der Gesänge auch eine deutsche Übersetzung beigefügt ist. M. Puttmann.

Klaviermusik.

Bodenhoff, H., Op. 7, Bagatellen für Klavier zu vier Händen.

Niemann, W., Op. 6, Meißner Porzellan. (Klaviersuite.) Leipzig, Boston, New York, Arthur P. Schmidt.

Die unter dem Namen „Bagatellen" als Op. 7 von *H. Bodenhoff* komponierten vierhändigen Klavierstücke sind einfacher aber sehr angenehmer musikalischer Art, nach melodischer Seite anregend und für die Hausmusik wie auch für den Unterricht wegen der Solidität der Arbeit empfehlenswert.

Höhere Ansprüche an den Spieler stellt schon *Walter Niemann* in der, im alten Stil gehaltenen, leider „Meißener Porzellan" betitelten zweihändigen Pianofortesuite. Das aus fünf relativ kurzen Sätzen bestehende Werkchen ist aus sicherem musikalischen Fundamente herausgewachsen; im Ausdruck und Stil ganz dem Vorbilde des großen Sebastian angemessen und durch melodische und rhythmische Feinheiten dem Spieler und Hörer gleicherweise nahegerückt. Auf der Mittelstufe befindliche, tüchtige und geweckte Spieler können gern das erfreuliche Opus in ihr Repertoir aufnehmen.

Wagner, Fritz, Op. 9, „Märchen". Für Pianoforte. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Ein unschwer wiederzugebendes klangvolles Salonstück guter Art, das Sinn und Geschmack für melodischen Fluß bezeugt und zum Vortrag sehr geeignet erscheint. Der hübsche Seitengedanke (in C dur) erscheint zwar zweimal, hätte aber trotzdem eine noch etwas breitere Ausführung verdient.

Bossi, M. Enrico, Kinderalbum für Klavier. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug & Co.

Die, den Inhalt des Kinderalbums von *M. Enrico Bossi* bildenden sechs Stücke (Valse, Barcarola, Serenata, Polka, Notturno und Tarantella) sind leichtester Spielart und doch von feinstem, ja zuweilen raffiniertem Klangeffekte, im Stil etwa ein ins Italienische übertragener Carl Reinecke. Durch ihren musikalischen und melodischen Gehalt sind sie in hohem Grade geeignet, für den Unterricht und Vortrag nützliche und angenehme Verwendung zu finden. Auch die Polka ist passabel — obgleich man diesen Tanz nie spielen sollte, wie ein großer Musiker einstmals mit vollem Rechte sagte.

Schytte, Ludwig, Album. Leipzig, C. Dieckmann.

Die siebzehn Klavierstücke des *Ludwig Schytte*-Albums ist eine Sammlung bereits früher erschienener kleiner Kompositionen des dänischen Komponisten, der sich auf dem Gebiete der Unterrichts- und Salonliteratur schon seit langer Zeit mit ebenso viel Talent als Erfolg bewegt hat. Mit gewisser Auswahl wird man viele dieser netten, fein gearbeiteten und im Klangcharakter ebenso vielfach differenzierten als wohl abgemessenen Sachen gern wieder spielen und hören; anständige Salonmusik, deren guter Klaviersatz sie vielen bald zugänglich machen wird.

Lautenschläger, Willi, Klavierstücke. Op. 5, „Traviesita". Op. 25, Gavotte. Op. 27, Nr. 1, Gavotte rococo. Bonn a. Rh., Ossian-Verlag.

von Wilm, Nicolai, Op. 228, Sechs kleine Klavierstücke. Braunschweig, Schondorfs Verlag.

Raillard, Theodor, „Weihnachten". Melodram mit Pianofortebegleitung. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung.

Reinecke, Carl, „Immergrüne Blätter". Drei heitere Stücke von Mozart für Klavier übertragen. Nr. 1, Menuett aus: „Eine kleine Nachtmusik". Leipzig, Gebrüder Reinecke.

Von *Willi Lautenschlägers* Klavierkompositionen geht die Rococo-Gavotte allenfalls noch an, obwohl ich lieber andere Salonstücke spielen lassen würde, z. B. die von *Nicolai von Wilm* aus Op. 228. Erscheint dieser Künstler auch wohl definitiv am Schlusse seines wirklichen produktiven Schaffens angelangt zu sein, so sind diese anspruchslosen Stückchen doch immerhin von gutem Geschmack diktiert, klingen niedlich und erweisen sich als recht unterhaltsam. — *Theodor Raillards* Melodram — Weihnachten — erfordert ebenfalls keine sonderliche technische Bemühung. Der Inhalt des schönen Gedichtes von Eichendorff ist warm nachempfunden und musikalisch nicht übel zum Ausdruck gebracht. — *Carl Reinecke*, der greise Leipziger Meister, ruhte und rastete nie. Die vorliegende Bearbeitung des Menuetts aus der kleinen Nachtmusik von W. A. Mozart ist ihm, dem feinfühligen Transpositor, wieder ausgezeichnet gelungen. Auch die Gavotte aus der Balletmusik zu „Idomeneo" nimmt sich in der schönen Übertragung wie ein Originalklavierstück aus. Sehr niedlich gibt sich auch die, nur eine Druckseite beanspruchende Humoreske über ein Liedchen des sechsjährigen Mozart. Die hübschen Sachen seien zum Vortrag und auch für instruktive Zwecke angelegentlich empfohlen.

Zillmann, Eduard, Romanze aus W. A. Mozarts Waldhornkonzert für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet. Desgleichen: Zwei Sätze aus Mozarts Divertimento Nr. 11.

Niemann, Walter, Op. 8, Holsteinische Idyllen. Fünf Klavierstücke. Op. 9, Erinnerungen. Fünf Klavierstücke.

Rohde, Wilhelm, Op. 19, Aus jungen Tagen. Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H.

Eduard Zillmanns Bearbeitungen der Romanze aus dem Waldhornkonzert und zwei Sätze aus dem 11. Divertimento sind wohlgeraten und sehr geeignet, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auch auf diese leider zu wenig beachteten Schätze Mozartscher Musik zu lenken. Der Klaviersatz ist immer ebenso klangreich als spielbar, so daß wir damit dem Bearbeiter einige sehr dankbare Vortragsstücke verdanken.

In seinem Op. 8 und 9 bietet *Walter Niemann* eine Art musikalischer Aquarellen dar. In den „Holsteinischen Idyllen" ist gute Landschafts- und Stimmungskunst enthalten; mancher feinsinnige und charakteristische Zug überrascht und erfreut da zugleich. Die im Satze wie in der Form gleichermaßen vorzüglichen Pianofortestücke sind von ausgesprochen melodischer Art, die sich auch in den „Stimmungen und Bildern" lebhaft kundtut. In letzteren erinnert das und jenes an Ed. Grieg — „doch sag ich nicht, daß dies ein Fehler sei"! Zur Unterhaltung wie auch zum Unterricht dürfen die Niemannschen Sachen angelegentlich empfohlen werden.

Kleine Bilder „Aus jungen Tagen" veröffentlichte *Wilhelm Rohde* (Op. 19). Es sind sechs Stücke — Lied, Menuett, Hymne, Marsch, Erinnerung, Seherzino — zu vier Händen in leichter Spielart, die der Übung im Blatt- und im Vierhändigspiel entgegenkommen. Die klare und einfache Ausdrucksweise steht in richtigem Verhältnisse zu dem relativ noch begrenzten, der weiteren Entwicklung bedürftigen Auffassungsvermögen der kleinen Spieler, für die Rohde diese netten, mit löblicher musikalischer Sauberkeit gearbeiteten Sachen schrieb. Man wird sie mit gutem Nutzen in den Plan des Pianoforteunterrichts aufnehmen. Eugen Segnitz.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang. 1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette.[1])

Von **Bruno Weigl**-Brünn.

Das Entstehen des Walzers ist nicht, wie oft irrtümlich behauptet wird, in dem erstmaligen Auftauchen des diese Tanzform heutigestages charakterisierenden Namens, sondern, um mehrere Jahrhunderte zurück in den dreitaktigen Tanzmelodien zu suchen. Seine ursprüngliche Benennung „deutscher Tanz“ bezeichnet eindeutig seine Heimat; ebenso wie die Art und Weise, wie er in damaliger Zeit getanzt wurde, mit Bestimmtheit darauf schließen läßt, daß er nicht höfischen, sondern völkischen Ursprunges ist. Allgemein läßt sich das Herkommen dieser Tanzform von dem schon vor dem 14. Jahrhundert gebräuchlichen Rundtänzen (zum Gegensatz von den Reihentänzen) herleiten, bei denen paarweise getanzt wurde, indem der Tänzer seine Partnerin bei den Händen hielt. Über die Art und Weise der damaligen Tanzmanier sind wir durch *Joh. von Münster* in seinem „gottseligen Traktat vom ungottseligen Tanz“ 1594 ausführlich unterrichtet. Nach dessen Angaben wählt der Tänzer, „nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellet ist“, unter den anwesenden Jungfrauen und Frauen seine Partnerin, „zu welcher er eine besondere Affektion trägt“ und fordert sie „mit Reverenz als mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten oder anderen Ceremonien“ auf, mit ihm „einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz“ zu machen. Hat er seitens der Jungfrau seine Einwilligung erhalten, so geben beide „einander die Hände, umfangen und küssen (!) sich nach Gelegenheit des Landes auch wohl recht auf den Mund“ und gehen den „Vortanz“ an. Nach dessen Beendigung wird eine Weile geruht, bis der Pfeiffer zum Nachtanz anhebt. Ist auch dieser verstrichen, so führt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, verabschiedet sich von ihr „mit voriger Reverenz“, oder aber er „bleibet auch wohl auf ihrem Schoß sitzen (!) und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen“. Aus diesen, in Kürze zitierten Angaben ist ersichtlich, daß bis auf das heute außer Gebrauch stehende Küssen und das Ausruhen des Tänzers auf dem Schoße der von ihm erwählten Jungfrau sich fast gar kein Abweichen von unseren gegenwärtigen Gepflogenheiten herausstellt. Ob die letztgenannte Tanzessitte auch in den damaligen höheren Bürgerkreisen Eingang gefunden hatte, ist nicht mit Bestimmtheit festzustellen; dagegen war das Küssen vor und nach dem Tanze schon von altersher in Deutschland üblich und gehörte noch bis vor etwa einem Jahrhunderte allgemein zur guten Sitte. (Böhme.)

Daß es in Anbetracht dieser Bräuche nicht immer bei deren züchtigem Ausüben geblieben ist, sondern

[1]) Als Quellenwerke wurden benützt: *Alb. Czerwinski*, Geschichte der Tanzkunst bei den kultivierten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit. Leipzig 1862.

Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland.

sich im Laufe der Zeit üble Ausschreitungen eingebürgert hatten, liegt auf der Hand und es wird wohl auch nicht wundernehmen, wenn wir beim Durchblättern alter Chroniken auf seitenlange, sowohl von der weltlichen, als auch kirchlichen Obrigkeit erlassene Mandate stoßen, die solchen Mißbräuchen wie dem „Umdrehen" und „Umschwingen" der Tänzerinnen, dem „Umfangen mit den Armen, dem Auf- und Umwerfen", „heimlichen Anstoßen" usw. energisch zu steuern bestimmt waren. Einen genauen Einblick hierin verschafft Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland", in der sich zahlreiche Beispiele angeführt finden, die hier auch nur auszugsweise anzuführen leider unmöglich ist. Da jedoch nicht jedem dieses wertvolle, ausführliche Werk zur Hand sein wird, so möge wenigstens ein kleiner Teil der kurfürstlich-sächsischen Polizeiordnung vom Jahre 1555 zitiert werden, worin verlautbart wurde: „Es ist am Tage, dass Tanzen, so vor alters zu ehrlicher Ergetzlichkeit und Freude vornehmblich des jungen Volkes gehalten worden, zugleich in Städten und Dörfern, mit unziemblichen Verdrehen und anderer Leichtfertigkeit, zur Unzucht und Ergernüss missbraucht wird. Da es auch an manchem orte besser wäre, es würde kein Tanz gestattet, sonderlich aus der Ursach, dass die Mannes-Personen mit ihren Kleidern nicht bedeckt, sich am Tanze sehen lassen, und sich sonst mit ihren Gebärden ganz unzüchtig und ärgerlich verhalten. Derhalben ordnen, wollen und setzen wir: es sey in Städten, Flecken oder Dörfern, da hinfüro Tänze gehalten werden, dass sie züchtig und schamhaft geschehen, Mann- und Weibspersonen züchtig und gebührlich bekleidet und bedeckt sein, und das unziemliche Verdrehen, Geschrei und andere ungebührliche Geberden gänzlichen nachbleiben und von keinem, wes Standes der sey, in seinen Gerichten gestattet werde. Würde aber Jemand sich unterstehen, dieses unser Gebot zu übertreten, so soll er usw." Am eifrigsten bekämpfte die Geistlichkeit den Tanz, die durch Predigten und Traktate gegen dieses „Teufelswerk, Feuerherd der Leidenschaften" das vom „lebendigen Teuffel, Gott zur Schmach" erfunden wurde, auftrat. So sagt beispielsweise der Sittenprediger Dr. J. Geiler von Kaisersberg an einer Stelle seiner Predigten: „Darnach findet man Klötz, die tanzen also säuisch und unflätig, daß sie die Weiber und Jungfrauen dermassen herumschwenken und in die Höhe werfen, dass . . . . . O Schand über Schand! wie gar bist du in die Welt geschloffen in Junge und Alte! Fürwahr, wo die Welt sich nicht bessern wird und dem üppigen Leben abstehen, so wird es gewisslich Gott der Herr strafen, wie er denen zu Sodom und Gomorra gethan, die er allein um ihrer Üppigkeit und Unkeuschheit halber mit Schwefel und Pech gestraft hat."

Wie bereits eingangs gesagt, hat man die Vorläufer unseres Dreischrittwalzers in den zahllosen Tanzliedern zu suchen, von denen sich viele bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Ähnlich wie noch gegenwärtig der Ländler oder auch Länderer genannt, mancherorten mit Gesang begleitet wird, war es auch in früherer Zeit mit den damaligen Tänzen der Fall. Ursprünglich wurde zum Tanze gesungen, später wurde die Ausführung der Tanzmusik den Spielleuten überlassen, die ihrerseits wiederum neue Tanzweisen erfanden, welche dann die altväterlichen „Dreher" oder „Schleifer" repräsentieren. Die einfachste Form einer solchen Drehermelodie gibt das bekannte Lied „O du lieber Augustin", ein Scherzlied, das auf einen Wiener Bänkelsänger und Sackpfeifer namens Augustin, der um das Jahr 1670 sehr beliebt war, gesungen wurde. Ungefähr die gleiche Entstehungszeit weist das Walzerliedchen „S'ist mir alles eins, ob ich Geld hab oder keins" auf, das sich ebenfalls bis heute im Volksmunde erhalten hat.

Der Name „Walzer" taucht jedoch erst spät, seit dem Jahre 1887 auf, da in Wien Vincenz Martins Oper „Lilla oder Schönheit" (Una cosa rara) die seinerzeit den Preis über Mozarts „Figaro" davontrug, aufgeführt wurde. In dieser Oper tanzten vier Personen: Lubia, Tita, Chita und Lilla, schwarz und rosa gekleidet, den ersten Walzer:





Da diese Oper einen großen Beifall fand, so ist es auch nicht verwunderlich, daß auch der darin vorkommende Tanz trotz seiner Minderwertigkeit im musikalischen Sinne allgemeine Verbreitung gewann. Unter dem Namen „Cosa rara" kam er in jener Zeit in Mode, bis man ihn spätsr „Wiener Walzer" taufte.

Die Form, in der die ersten Walzer geschrieben wurden, ist die denkbar einfachste: zwei achttaktige Perioden, von denen die zweite nach der Wiederholung der ersten gespielt wurde, woran sich eventuell nachher noch einmal die erste anschloß. Die ursprüngliche Schreibart schwankte anfangs zwischen dem Dreiviertel- und Dreiachteltakt; später blieb der Dreiachteltakt bloß für den sogenannten Geschwindwalzer vorbehalten, während der Dreivierteltakt für den langsamen Walzer oder Walzer schlechtweg genannt, typisch wurde. Was schließlich die Harmonik der ersten überlieferten Vertreter dieser Tanzform betrifft, so war diese höchst simpler und anspruchsloser Natur: ein stetes Hin- und Herschwanken zwischen Tonika und Dominante, denen sich später die Unterdominante, wohl auch Einschiebungen von Wechseldominanten und Mediantenharmonien hinzugesellten. Der Zweck des Walzers war eben nur darauf gerichtet, „in die Beine zu fahren"; er war für jedermann geschrieben und man hatte stets dabei die geringe Fassungskraft der niedrigsten Stände im Auge. Selbst einige Walzer Mozarts sowie Beethovens „Redoute-Deutsche" strebten nicht weit über jene Niveaulinie hinaus, die die Tanzkomponisten damaliger Zeit vorgezeichnet hatten.

Die ärmliche Rolle, die der Walzer zu Anfang des vorigen Jahrhunderts spielte, währte nicht lange. Man begann sich allmählich mit der hergebrachten Form von zweimal 8 Takten, d. h. mit einem einzigen Walzer nicht mehr zu begnügen, sondern spielte mehrere solcher hintereinander, die sogenannten Walzerketten oder Walzerkränze. Zu der jetzt üblichen Form von fünf aufeinander folgenden Nummern mit angehängter Coda kam man noch nicht, sondern man steigerte die Zahl der Walzer auf zwölf, schrieb wohl auch nachher eine Art Coda, die jedoch selbständiger Natur und nicht durch Wiederholung einzelner früherer Melodien gebildet war. Ein Beispiel hiervon gab Hummel in den 1808 zur Eröffnung des Wiener Apollosaales geschriebenen Walzern. Neben Hummel sind für jene Zeit noch Friedrich Schneider (1786 – 1853), Adalbert Gyrowetz (1763—1850), Dionys Weber (1766—1842). ferner Joh. Stika, Anton Koch und J. H. Walch (1775 – 1855) als Walzerkomponisten zu nennen. Vereinzelte Kompositionen dieser Gattung lieferten überdies noch C. Czerny, P. Pixis, H. Payer, Schoberlechner, Preisinger, Pensel, Worischek und Leidersdorf.

Zu edleren Linien rang sich jedoch diese Tanzform erst in C. M. v. Webers „Aufforderung zum Tanz" durch, die, 1820 ursprünglich für Klavier komponiert, später durch Berlioz und vor kurzem auch durch Weingartner zu einem wirkungsvollen Orchesterstück umgestaltet wurde. Hier fällt zum ersten Male eine gewichtige Walzereinleitung, ebenso wie ein Nachspiel, die Coda auf, eine Formbereicherung, die allmählich Nachahmer fand und endlich allgemein zur Norm wurde. Eng an diese noch heute überall beliebte und oft gespielte Komposition schließen sich die leider gegenwärtig nur allzu wenig bekannten und darum auch nur von wenigen geschätzten Schubertschen Walzer an, von denen insbesondere jene Op. 33 zu den schönsten und anmutigsten Werken zählen, mit denen das Gebiet dieser Tanzform überhaupt bedacht wurde. Schubert erschließt in ihnen und seinen übrigen Walzern den für Wien typisch gewordenen „Wiener Walzer" in seiner ganzen Naivität und Anmut und wird somit der unmittelbare Vorgänger des berühmten Tanzkomponisten Joseph Lanner (1801 bis 1843), der im Verein mit seinem Zeitgenossen Johann Strauß (Vater; 1804—1849) die klassischen Formen des Walzers anbahnte. Der bedeutendere von diesen beiden seinerzeit von den Wienern fast vergötterten Künstlern ist unstreitig J. Lanner; obzwar seine hier einschlägigen Schöpfungen nicht jenen lebensprühenden bachantischen Charakter tragen wie jene von Strauß, so sind sie ihnen dennoch weit überlegen an ungemein geschmeidiger, gehaltvoller Melodik, die sich stets in den Grenzen vornehmer und edler Linien bewegt, an abwechslungsreicher Harmonik und schönem Ebenmaße der Form. Dagegen erscheint Straußens Musik nicht immer ganz echt, da sich darin hie und da Einschläge pikanter französischer Manieren wahrnehmen lassen. Auch vermißt man bei Strauß jedwede reichhaltigere harmonische Grundlage, ein Mangel, über den uns einzig und allein die Fülle seiner abwechslungsreichen Melodien hinwegtäuscht. Letztere sind durchweg rhythmisch prägnant, betonen bereits das wienerische Element, das dann durch Straußens Sohn zu spezifischer Eigenart herausgebildet wurde. Da viele Walzer von Strauß für das Unterhaltungsbedürfnis der großen Menge ge-

schrieben zu sein scheinen, entbehren sie auch oft einer vornehmen Gewandung und steigen bisweilen selbst zu jener Sorte von zahllosen Walzerkompositionen herab, die nunmehr den Musikmarkt zu überschwemmen begannen. Leider kam das Publikum auch Machwerken solcher Art mit offenen Armen entgegen, und steigerte da- mit die Gewinnsucht der Walzerautoren. Der Walzer wurde ein Massenartikel und somit ein bedeutender Faktor, mit dem jeder Verleger um so mehr zu rechnen hatte, je mehr die „Walzersucht" um sich griff. Daß schon damals nicht immer originale Gedanken zu Walzermelodien verwendet wurden, ist selbstverständlich — man verstieg sich sogar mangels eigener Melodiebegabung so weit, daß man Opernmelodien, gleichviel ob sie ernster oder heiterer Natur waren, zu solchen Tänzen zurechtstutzte und diese dann dem Komponisten oder dem Werke entsprechend, dem sie entliehen waren, benannte. Dieser musikalisch entsittlichende beklagenswerte Mißbrauch hat sich leider bis in unsere Tage erhalten, ohne daß man jemals versucht hätte, energisch zu steuern; ohne Zweifel bildet er einen jener Faktoren, denen der spätere Verfall unserer Walzermusik zuzuschreiben ist.

Nicht nur die außerordentliche Beliebtheit, sondern auch die mannigfaltige, für jeden Künstler reich ergiebige Form dieses Tanzes veranlaßte selbst bedeutende Meister wie Chopin usw. sich auf diesem Gebiete zu versuchen, vielmehr ihm edlere Strömungen zuzuführen. So entstanden die zahlreichen „Konzertwalzer", die jedoch im Verein mit den um einige Stufen tiefer stehenden „Salonwalzern" zum Unterschiede von den Walzern schlechtweg nicht zum Tanzen bestimmt waren und darum für diese Studie, die auf möglichste Knappheit angewiesen ist, nicht in Betracht kommen.

Die bedeutendsten Vertreter der Walzerkomposition, die in die Bahnen von J. Lanner und J. Strauß (Vater) einlenkten, sind vor allem der lange Zeit in Brünn als Militärkapellmeister tätig gewesene Jos Gungl (1810—1889), ferner Jos. Labitzky (1802—1881), Wilh. Fahrbach (1798—1866) zu nennen. Ihre Leistungen auf diesem Gebiete waren ein schwacher Abklatsch dessen, was ihnen durch ihre ungemein charakterkräftigen Vorbilder vorgezeichnet wurde, so daß die Unzahl der von ihnen produzierten Werke heute bereits der Vergessenheit anheimfallen.

Die höchste Vollendung und zugleich die klassische Blütezeit des Walzers verdanken wir Johann Strauß, dem Sohne des oben genannten verdienstvollen Kapellmeisters gleichen Namens. Geboren im Jahre 1825 in Wien gründete er bereits als Neunzehnjähriger eine überaus leistungsfähige Orchestervereinigung, die sich mit Erfolg neben jener seines Vaters behauptete. Als jedoch Strauß' Vater starb, übernahm sein Sohn die Kapelle, und erlangte an ihrer Spitze eine Berühmtheit und zugleich Popularität, wie sie neben ihm nur wenige unserer Meister erreicht haben. Bald überschritt sein Ruhm auch die Grenzen seines Vaterlandes. Die Triumphzüge, die er bei seinen Konzertreisen durch Deutschland, England, Frankreich, Rußland, ja sogar Amerika unternahm, geben ein Beispiel, wie sehr man schon damals seine Persönlichkeit als Komponist und Dirigent zu schätzen wußte. 1863 verheiratete er sich mit der Sängerin Jetty Treffz und legte von nun ab seinen Dirigentenstab beiseite, um sich ganz der Komposition widmen zu können. — Strauß war fast ausschließlich Tanzkomponist; die vielen Operetten, denen er in zweiter Linie seinen Weltruf verdankt, hatten eben nur darum soviel Glück vor der Öffentlichkeit, weil sie der Hauptsache nach aus echt Straußscher Tanzmusik bestanden. Das von ihm bevorzugteste Tanzgenre war unstreitig das des Walzers und man kann mit vollstem Recht behaupten, daß er, solange es sich bloß um Tanzmusik im engeren Sinne handelte, auf diesem Gebiete bis heute unübertroffen blieb. Sein Schaffen gipfelt in den zwei prächtigen Meisterwerken „An der schönen blauen Donau" und in dem „Fledermauswalzer", die ihrer ungewöhnlichen Popularität wegen nicht erst weitläufig charakterisiert werden sollen. Auch der „Geschichten aus dem Wiener Wald" und des Walzers „Wiener Blut" wird sich jeder zu entsinnen wissen, um so mehr als diese beiden im Verein mit den erstgenannten Repertoirestücke von allen die Unterhaltungsmusik pflegenden Kapellen geworden sind. Straußens Kraft liegt in der Schönheit und dem feurigen rhythmischen Schwung der Melodik, die in ihrer Wirkung durch eine oft ziemlich gewählte Harmonik und durch eine glänzende Instrumentation unterstützt wird. Ein weiterer Vorzug liegt in dem lebhaften Kontrastieren der einzelnen Teile innerhalb eines Walzers: jeder bildet scheinbar ein musikalisches Individuum, für sich und doch fügt sich einer zum andern mit einer Selbstverständlichkeit, die eine innere Zusammengehörigkeit herausfühlen läßt. Das, was jedoch Strauß vor allem auszeichnet, ist sein stetes Betonen des wienerischen Elementes in seinen Werken, d. h. das Vertiefen einer bereits von seinen Wiener Vorgängern angebahnten Lokalfärbung in der Melodik. Er war der erste vollkommene, aber auch der letzte Vertreter der sogenannten Wiener Volksmusik; alles was neben und nach ihm in diesem Genre geschrieben wurde, war ein schales Surrogat, das den stolzen Bau, den Strauß mit seiner Kunst errichtet hatte, nach und nach zu unterminieren begann. Selbst hellere Köpfe, wie Franz von Suppé, Karl Millöcker und Karl Zeller konnten den nunmehr eintretenden Verfall dieser Art von Musik nicht mehr hintanhalten; sie sank von Stufe zu Stufe, um endlich, gänzlich herabgekommen, in einer bestimmten Gattung von Varietémusik ihr Dasein zu fristen.

Straußens Erfolge als Walzerkomponist eiferten auch Musiker fremder Nationen an, sich dem Tanzgenre zu widmen. Einer nennenswerten Beliebtheit erfreuten sich seinerzeit insbesondere die Walzer des dänischen Kapellmeisters H. Ch. Lumbye (1808—1878) und jene des Franzosen Ph. Musard (1792—1859), trotzdem sie jedoch mit den Wiener Walzern keinen Vergleich auszuhalten imstande sind. Als das Beste, was neben Strauß auf diesem Gebiete geschaffen wurde, können noch die in den Bühnenwerken „Der König hat's gesagt", „Sylvia", „Coppélia" usw. des überaus geistvollen Franzosen Leo Delibes (1836—1891) enthaltenen Walzerpiècen bezeichnet werden, die, unabhängig von den Straußschen, ihre Eigenart gewahrt haben. Hier erscheint das Wesen dieser Tanzform ins Französische, d. h. ins Zierliche, Pikante übertragen und übt einen ganz seltsamen Reiz aus, um so mehr als Delibes als ausgezeichneter Musiker es verstanden hat, seine eigenartigen melodischen Einfälle stets. durch eine überaus feine, interessante Harmonik und durch eine feenhaft zarte Orchestrierung entsprechend zu würzen.

Gegenwärtig fällt der Name eines Operetten- mit dem eines Walzerkomponisten fast vollständig zusammen, und an dem Verfall des Walzers beteiligt sich unmittelbar auch jener der Operette. Zahllose Namen ließen sich an dieser Stelle nennen, die alle gesunden Triebe der von Strauß angebahnten Kunstrichtung mit Fleiß verdorren lassen, die des lieben Geldes wegen es nicht scheuen, ihre Natur als Musiker, wenn man noch an eine solche glauben darf, auf eine Art und Weise zu verleugnen, die jeder ernsteren Kunstausübung förmlich Hohn spricht.

Das Hauptverdienst hat stets der Textdichter zu tragen, dem die Aufgabe obliegt, ein Stückchen zusammenzureimen, das ebenso die Schau- als auch die Sinnenlust des Publikums gebührend zu spannen vermag. Was für ein Abschaum von Poesie da geboten, was an dem guten Willen kunstsinniger Zuhörer gesündigt wird, weiß jeder zu beurteilen, der einen Abend an eine Operette heutigentages verschenkt hat.

Nach einer solchen Art von Textdichtungen machen unsere Operettenkomponisten förmlich Jagd, kein Wunder also, wenn ihre Leistungen die Erbarmungswürdigkeit mit jenen ihrer Dichter (sic!) teilen. Die Musik wird nicht nur schlecht und inhaltslos, stümperhaft und bar jedes künstlerischen Adels, sie wird vielmehr ordinär und zerreißt damit nach und nach auch die letzten Bande, die sie mit unserem musikalischen Kunstschaffen verknüpften. Daß solche Elemente nicht nur geduldet, sondern auch von ihrem Publikum protegiert, einzelne, wie beispielsweise Franz Lehar sogar verehrt werden, darf, wie Dr. Scherber ganz richtig in seinem Aufsatze in Nr. 11, XXIX. Jahrg. der Neuen Musikzeitung folgert, nicht der breiten Menge, vielmehr unseren Tonmeistern zur Last gelegt werden. Sie alle stehen in dem verheißenden Kartell des Fortschritts; sie zeitigen Werke, für die erst Bahn gebrochen und Verständnis geschaffen werden muß. So hat es kein einziger mit Ausnahme von Humperdinck versucht, seine Kunst in den Dienst des Volkes zu stellen, d. h. Werke zu schaffen Zeit gefunden, nach denen das Volk sehnend verlangt, die es mit Verständnis in sich aufnehmen und läuternd auf sich wirken lassen kann. Die Musik, wie sie heute besteht „hat", wie Dr. Scherber weiter sagt „das Volk in die Varietés getrieben . . . . . Sie läßt dem Volke landläufigen Operettenmischmasch, mit allen Bakterien der künstlerischen Gemeinheit versetzte Gassenhauerkost verabreichen und wendet sich gekränkt von diesem Treiben ab . . . . Draußen steht das Volk Millionen pochender Herzen, die auch für die Seelen lauteres Gold verlangen . . . . . ." So mußte die Menge zu dem Ersten-Besten greifen, der sich ihr anbot und ihr die Operetten schenkte.

Würden sich unsere Operettenkomponisten diese Volksgunst zu schätzen gewußt haben und nicht gleich in den Anfängen darauf ausgegangen sein, das Volk auszubeuten und seinen Geschmack zu demoralisieren, so hätten sie einen ehernen, von der Gunst der breiten Menge getragenen Bestand in unseren musikalischen Künstlerkreisen bilden können. Ihnen wäre es oblegen, das Volk nach und nach für die Mysterien einer Kunst vorzubereiten und es auch für tiefere, schönere und herbere Äußerungen derselben empfänglich zu gestalten. Der Unwert ihrer musikalischen Leistungen, die gegenwärtig auf das tiefste Niveau herabgedrückt erscheinen, läßt ersehen, wie wenig, vielmehr gar nicht sie sich ihrer Stellung bewußt waren. Sie wußten, daß der Menge, die der modernen Kunst, mit der ihr zu wenig Berührungspunkte gegeben waren, nicht zu folgen vermochte, keine andere Wahl blieb als zu ihnen zu greifen und sie über ihr Vergnügen herrschend zu betrachten; daher sündigten sie auch und hatten selbst die Stirn, sich unseren ernsten Künstlern beizuzählen, um von deren Rechten genießen zu können.

Um nur ein kleines Beispiel anzuführen, sei auf Franz Lehar hingewiesen, dessen „Lustige Witwe" im vorletzten Winter nicht weniger als 3000 Aufführungen erlebte, eine Zahl, die gegenüber der Aufführungsziffer eines Mozart von 500 und jener Wagners rund 1700 geradezu als enorm hoch bezeichnet werden muß. Dieser Operettenschreiber, getragen von der Gunst des Publikums, hat es vor zirka zwei Jahren sogar versucht, eine Oper „Tatjana" flügge zu machen. Wer sich von unseren ernst denkenden Musikern überwunden hat, dieses, abgesehen von allen dramatischen Qualitäten, musikalisch geradezu beispiellos schlechte Werk

bis zum Ende durchzugehen, der wird es mitgefühlt haben, mit was für einer Art von einem Künstler wir es zu tun bekamen. Solche Leute also, denen, sobald es sich um ernstere Werke handelt, das musikalische Unvermögen auf der Stirn geschrieben steht, dürfen sich zu künstlerischen Volkstribunen emporheben? Tempora mutantur![1])

Des sonderbarsten Verhaltens befliß sich dabei die Kritik, die stets bloß ein mitleidiges Lächeln für derartige Erzeugnisse bereit hat und sich zu erhaben fühlte, darüber viel Worte zu verlieren. Das war ein durchaus verfehltes Vorgehen, dessen Folgen — man sehe bloß staunend die Zahl 3000 an — gegenwärtig nur schwer, vielleicht auch gar nicht mehr gut zu machen sein werden; denn das Publikum, das einmal für eine derartige Musik förmlich herangebildet wurde, wird schwerlich seinen Bedürfnissen entsagen wollen, und Operettenschreiber in der Güte wie etwa Lehar, Eysler, Fall usw. werden nachgerade auch nicht weniger. Wenn nicht die Bühnendirektionen in diesem Punkte einmütig gegen derartige Werke vorgehen und dabei nicht auf das tatkräftigste von der Kritik, von der aus der äußerste Anstoß hiezu erfolgen sollte, unterstützt werden, läßt sich ein Vertilgen unserer heutigen Operettenmusik gar nicht absehen. Nur wenn man das Übel mit der Wurzel dem keimträchtigen Boden entreißt, kann dessen Ausbreiten verhütet —, ausgerodet jedoch erst dann werden, bis ein geeigneter Ersatz an dessen Stelle getreten ist.

Wie schon oben erwähnt bedingte der Verfall der Operette, innerhalb deren die Form des Walzers eine überaus viel gebrauchte ist, auch jenen dieser Tanzform. Man darf sich deshalb auch nicht wundern, wenn nach diesem Umschwung Lanner und Strauß nach und nach den Tanzsaal zu verlassen gedrängt wurden, um den schalen, nüchternen, ewig einander zum mindesten an sentimental-trivialem Ausdruck gleichenden Produkten unserer Operettenmusik Raum zu geben, ebenso wie daß damit der naive, lautere Charakter des Walzer-Tanzens allmählich verschwand und gezierten, modischen Formen wich. Das alles könnte in bessere Bahnen gelenkt werden, wenn unsere besten Tonmeister dem Walzer, vielmehr der Operette, ein Teil ihres Könnens leihen würden: dadurch würden unsere Nichtskönner überflüssig und zugleich mundtot gemacht werden, die Tonkunst aber würde sich zugleich „breit auf dem Volke aufbauen" und demzufolge diesem nicht wie bisher zur Wissenschaft, sondern auch überdies zur Erbauung gereichen.

[1]) Eben verlautet, daß eines der Machwerke Lehars an einer unserer höchsten künstlerischen Bildungsstätten, an der Hofoper in Wien zur Aufführung angenommen ist!!!

Die musikalische Form der deutschen Volkslieder.

Von **Rich. Noatzsch.**

II.

Als Beispiel für die zweiteilige Form sei hier das alte Abschiedslied von Innsbruck notiert, wie es Forster in seinen „Teutschen Liedlein" (1536) mitteilt. Es ist nachgewiesen, daß diese Weise bereits vor 1505 im Volke als Melodie für andere Texte benutzt wurde. Ob Heinrich Isaak, in dessen Bearbeitung Forster das Lied bringt, oder gar Kaiser Maximilian I. das Lied verfaßt hat, war bis jetzt mit Bestimmtheit nicht nachzuweisen.



Die Varianten, welche die zweiteilige Form der Volkslieder haben kann, sind so mannigfaltig, daß es unmöglich ist, sie hier alle zu notieren. Schon für die verschiedene Länge des Vorder- und Nachsatzes ließen sich ungemein viel Beispiele anführen. Beide Teile (A + B) sind durchaus nicht immer ebenmäßig gebaut, es steht vielmehr sehr oft einem längeren Vordersatz ein kürzerer Nachsatz gegenüber und umgekehrt. Ein Beispiel für verschiedene Länge beider Teile bietet unter andern das alte Volkslied „Lämmerweide" (Altd. Ldb. v. Böhme, S. 140). Auch kurze Einschiebsel in der Melodie, hervorgerufen durch Textwiederholungen, finden sich sowohl im Vorder- als auch im Nachsatz, wie aus den Liedern „Drei Laub auf einer Linden" und „Mit Lust tät ich ausreiten" (Altd. Ldb. v. Böhme, S. 264 u. 271) ersichtlich ist. Diese Einschiebsel haben auch vielfach mit dem Liedtexte absolut nichts zu tun (siehe „Hildebrandston", S. 4), es sind vielmehr nur kurze Einwürfe, welche die Menge in den Vortrag des Vorsängers machte. (Eia! — Wiedahodahey — Trabe dich, Tierlein, trab — Herori matori, guretsch, guritzi, maretsch.)

Sehr beliebt ist auch ein kurzer Anhang an den

Nachsatz, so daß folgende Form in die Erscheinung tritt: A + B + Anhang.



Dieser Anhang baut sich oft auch zu einem vollgültigen Refrain aus, wie wir das z. B. in dem Liede „Es hat ein Schwab ein Töchterlein“ finden. (Altd. Ldb. von Böhme, S. 133.) Das sind dann in der Hauptsache solche Lieder, deren fortlaufender Text von einem Vorsänger, deren Kehrreim dagegen von der Menge gesungen wurde.

Die zweiteilige Form bleibt selbstverständlich auch gewahrt, wenn beide Teile wiederholt werden, so daß wir die Form A :‖: + B :‖ erhalten, wie in nachstehendem Beispiele:



Die Länge einer Dichtung kann aber auch eine Dreiteiligkeit der Melodie erfordern, wie dies z. B. in dem bekannten Zecherlied von Muskateller der Fall ist.



Aus der Melodie würde sich hier für den Musiker die Formel A + A + B oder A :‖ + B ergeben. Es soll unerörtert bleiben, ob wir vom rein musikalischen Standpunkte aus berechtigt sind, diese Formen als etwas ganz Neues anzusehen, oder ob sie weiter nichts sind als zweiteilige Formen, deren erste Teile wörtlich wiederholt werden. Es wäre in Zukunft einmal die Frage zu beantworten, ob wir überhaupt berechtigt sind, musikalisch beim alten Volkslied von einer Dreiteiligkeit zu reden, oder ob diese Lieder durchweg der zweiteiligen Form angehören. Es muß hier natürlich sofort darauf hingewiesen werden, daß diese alte Dreiteiligkeit mit unserer modernen, die sich in der Formel A + B + A ausspricht, durchaus nichts zu tun hat. Bezeichnen wir das vorstehende Lied als dreiteilig, so müssen wir auch das folgende als solches ansehen, das die Formel A + B + B oder A + ‖: B :‖ aufweist. Es kann nicht bestritten werden, daß man diese Form auch als zweiteilige mit Wiederholung des Nachsatzes auffassen kann.



Diese verschiedenartige Dreiteiligkeit hat das alte weltliche mit dem geistlichen Volksliede, insonderheit der geschichtlichen Entwicklung entsprechend mit dem evangelischen Chorale gemeinsam.

Eigentümlich ist, daß wir die moderne Dreiteiligkeit der Liedform weder beim alten weltlichen, noch beim geistlichen Volksliede finden. Wir haben nach dieser Richtung hin zwar Andeutungen, die aber rein zufälliger Natur sind. Einen Anklang an die moderne Dreiteiligkeit enthält z. B. das Lied „Elend hat mich umfangen“ (Altd. Ldb. v. Böhme, S. 296). Diese hier zutage tretende annähernde Übereinstimmung der Melodie des Schlusses mit dem Anfang ist ebenso zufällig, wie dieselbe Erscheinung bei den nachreformatorischen Chorälen „Was mein Gott will“ und „Lobe den Herren“. Die moderne Dreiteiligkeit ist dem neuen Volksliede vorbehalten geblieben; wir werden dann nochmals darauf zurückkommen. Daß auch bei der alten Dreiteiligkeit Verlängerungen der einzelnen Formglieder durch Texteinschübe, Anhänge usw. vorkommen können, bedarf keines besonderen Nachweises.

In formeller Beziehung verdient eine Art von Tanzliedern ganz besonderes Interesse. Es sind diejenigen, welche aus einem Vortanz in langsamer, gerader Taktart bestehen, denen dann ein Nachtanz in schnellerem Trippeltakt folgt, den man gewöhnlich als Proportz, Springtanz oder Huppauf be-

zeichnete. Jeder dieser beiden zu einem Ganzen verbundenen Tänze zeigt gewöhnlich die zweiteilige Liedform. Vor- und Nachtanz stimmen vielfach in der Melodieführung überein, nur der Takt ist geändert. Zu beachten ist dabei, daß die alten Tänze nur geschritten wurden, daß sie also mit unsern modernen Rundtänzen wenig Gemeinsames haben.



Die Formen dieser alten Tanzlieder sind später von der Instrumentalmusik übernommen worden; wir finden sie unverändert in der alten Suite wieder. Vom Volksgesang ging diese beliebte Tanzform in die Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts über. Dann finden wir sie anfangs des 17. Jahrhunderts in den für das Freie bestimmten Bläsersuiten wieder (Hausmann, Widmann, Haßler, Franck, Peuerl, Schein). Von der Bläsersuite werden die hier in Frage stehenden Formen von den Streichersuiten übernommen. (Kradenthaler, Scheiffelhut, Erlebach und Georg Muffat) und von diesen vererben sie sich endlich auch in die von Händel, Bach u. a. geschriebenen Klaviersuiten. Den langsamen Vor- und den schnellen Nachtanz findet man zunächst in der italienischen Pavane (Paduane), die in den deutschen Suiten des 17. Jahrhunderts regelmäßig den ersten Teil bildet. Sie verschwindet mit Ende des 17. Jahrhunderts, und an ihre Stelle tritt die Allemande, die in vielen Fällen wenigstens (Peuerl, Schein) die alte Form des Vor- und Nachtanzes beibehält. Man sieht aus dem Vorstehenden, wie eine bestimmte Form des Volksgesanges in die Kunstmusik späterer Zeiten direkt übergegangen ist. Daß die zwei- und die dreiteilige Liedform dasselbe Schicksal gehabt haben, braucht hier nicht besonders betont zu werden. Ein großer Teil der späteren Kunstformen in der Musik beruht also direkt auf der musikalischen Volkskunst.

Die Führung der Melodielinie in diesen zwei- und dreiteiligen Formen ist in den allermeisten Fällen in den ersten Versen wenigstens dem musikalischen Inhalte des Textes angepaßt. Sprach- und Gesangsmelodie stimmen also überein. Auf diesen Punkt hat die Volksliedforschung bis jetzt noch viel zu wenig Wert gelegt. Gerade in dieser Übereinstimmung liegt eine besondere Eigentümlichkeit der deutschen Volkslieder und zum großen Teile das Geheimnis ihrer Volkstümlichkeit.

Dem **Rhythmus** nach kann man die alten Volkslieder in zwei Gruppen gliedern: 1. in solche, die ein bestimmtes Taktmaß durch das ganze Lied hindurch beibehalten, wie wir das z. B. in der Weise „Ich bin ein Jäger unverzagt" (Altd. Ldb., S. 553) finden; 2. in solche, die Wechseltakt aufweisen. Dieser wechselnde Rhythmus kann sich in verschiedener Art darstellen. Entweder wird der gleichlaufende Rhythmus nur an einigen Stellen, vielfach an den Schlüssen, unterbrochen („Es wollt ein Jäger jagen", Altd. Ldb., S. 542), oder der Taktwechsel wird mit einer gewissen Regelmäßigkeit weitergeführt. Es wechseln in diesen Fällen $^3/_2$ und $^2/_2$ Takt, die sehr gern in $^5/_2$ Takt zusammengezogen werden, oder $^6/_2$ wechselt mit $^3/_1$ Takt („Ein Bauer hat einen dummen Sinn", Altd. Ldb., S. 170). Endlich kann der Taktwechsel in einem Liede vollständig getrennt sein, wie wir das häufig bei den schon besprochenen Tanzliedern finden. („Bauer, was trägst du im Sacke", Altd. Ldb., S 389.) Auf jeden Fall zeigt der Rhythmus der alten Volkslieder eben soviel Leben und Abwechselung, wie ihre musikalische Form. Besonders auffällig sind die vielen in den Melodien vorkommenden Synkopen. Die Ausführung des wechselnden Rhythmus scheint für unsere Vorfahren nicht die geringsten Schwierigkeiten geboten zu haben. Das sollten sich alle diejenigen gesagt sein lassen, die der Wiedereinführung des rhythmischen Choralgesanges gerade der Schwierigkeit des Wechselrythmus wegen den größten Widerstand entgegensetzen. Um einen Übergang vom planen zum rhythmischen Choralgesang zu schaffen, hat man den Vorschlag gemacht, erst einmal durch Weglassen der zeilenschließenden Fermaten den Choral überhaupt wieder im Takt zu singen. Die Durchführung dieses Vorschlags geht aber ohne Wechsel im Taktmaß nicht ab, den jedoch die Gemeinde beim Singen kaum merken dürfte. Der Vorschlag hat auf jeden Fall die geschichtliche Begründung für sich; der Wider-

stand gegen seine Ausführung ist nicht recht verständlich. Da hat man an das musikalische Verständnis der Gemeinden in früheren Zeiten noch ganz andere Anforderungen gestellt. Man sehe sich daraufhin nur einmal die vier- und fünfstimmigen Tonsätze über Kirchenmelodien von Osiander und Haßler an! Die Melodie liegt in denselben in der Regel im Tenor, die andern drei oder vier Stimmen kontrapunktieren gegen diesen Cantus firmus. Die Vorreden zu diesen Sammlungen besagen ausdrücklich, daß man das Ganze so eingerichtet habe, daß der gemeine Mann die Urmelodie mitsingen könnte. Diese Melodien sind aber nicht unsere planen, sondern die rhythmischen.

Die Bearbeitungen Osianders und Haßlers führen uns gleich noch auf eine andere Form, in der die alten Volkslieder auch auftreten. Die fortschreitende Entwicklung des Kontrapunkts brachte es mit sich, daß sich die Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts sehr bald auch der Volksmelodien bemächtigten und diese zur Grundlage neuer kunstvoller Kompositionen benutzten. Man legte zu diesem Zwecke gewöhnlich die gegebene Melodie in den Tenor und führte die andern Stimmen Ranken vergleichbar um diese vorhandene Linie herum. Eine einfache Komposition dieser Art ist die nachstehende.

Bauernkalender.





Titel:
Ein schön lied wird euch hie bekannt, Pawrnkalender ist es genannt, Und ist gedruckt mit ganzem Fleiß, wohl in der narren kappen weiß.

Fliegendes Blatt: Nürnberg, durch Jobst Gutknecht (ungefähr 1515—1520).

Vierstimmig von G. Forster (1540). 27 Verse auf verschiedene Festtage des Jahres von St. Mathias bis Fastnacht.

Aus dem Volkslied war also in diesen Fällen durch die gestaltende Kunst des Kontrapunkts ein musikalisches Kunstwerk erblüht, das nicht nur in den fürstlichen Kapellen, die damals in erster Linie Vokalkapellen waren, sondern auch in Familien und im geselligen Verkehr der bürgerlichen Kreise gepflegt wurde. Anders wären wenigstens die für ihre Zeit hohen Auflagen z. B. von den schon wiederholt erwähnten „Teutschen Liedlein" von G. Forster gar nicht zu verstehen. Es liegt auf der Hand, daß für den Volksgesang an sich diese kontrapunktischen Arbeiten nur ganz geringe Bedeutung haben; den Volksliedsammler und den Forscher können sie auf ganz falsche Bahnen leiten, da durch diese Bearbeitungen die Urmelodien nicht nur vielfach durch Pausen usw. erweitert, sondern sehr oft nicht unwesentlich verändert worden sind.

Die alten Volkslieder einzig und allein aus der musikalischen Form erkennen zu wollen, dürfte wohl unmöglich sein. Erstes Erfordernis ist, daß die Weise auch mit einem Volksliedtexte verbunden ist. Kunst- und Volksmelodie in alter Zeit zeigen nur ganz geringe Unterschiede. Böhme gibt sehr viel bei der Beurteilung auf den vorherrschend stufenweisen Fortschritt der Melodie und auf das Fernbleiben jeder Chromatik und jeder Modulation. Das sind aber alles tonale Merkzeichen aller mittelalterlichen Singweisen; man kann dadurch wohl altes und modernes Lied, nicht aber altes Volks- und altes Kunstlied unterscheiden. Böhme rechnet deshalb zu den Erkennungszeichen alter Volkslieder noch 1. den vorherrschend syllabischen Gang der Melodie (auf jede Textsilbe kommt eine Note), 2. das mehrmalige Wiederholen desselben Tones, 3. das Verbundensein mit einem wirklichen Volksliedtexte, 4. das Vorschreiben einer Melodie als „Ton" für andere Texte und 5. das Vorkommen einer Melodie in den Quodlibeten des 16. Jahrhunderts.

Lose Blätter.

Französische Klaviermusik

Von Paul Klanert-Halle a. S.

Jüngst liefs sich in deutschen Konzertsälen die Pariser Pianistin *Marie Dubois* hören. Man mufs es als besonders dankenswert empfinden, dafs sich die Dame nicht auf die grofsen Musikzentren Berlin, Leipzig, München, Dresden beschränkte, sondern auch Städte wie Braunschweig, Magdeburg, Hannover, Halle, Frankfurt a. O. mit ihrem Besuche auszeichnete. Die besondere Mission, mit der die Künstlerin von der bedeutenden französischen Musikzeitung „Le Courier musical" auf die Tournee geschickt war, bestand darin, die Kenntnis alter und neuer französischer Klaviermusik zu vermitteln. Von vornherein konnten sich damit Marie Dubois und ihre Protektorin des Interesses musikalisch regsamer Leute versichert halten. In dem Programm lag Sinn und Stil, und man darf wohl annehmen, dafs dasselbe unter Assistenz der Zeitung aufgestellt worden ist, dafs also jedenfalls das Wertvollste mit berücksichtigt wurde. Ein vollständiger Überblick wurde allerdings nicht geboten; es fehlten Meister wie Vincent d'Indy, Ducas, Cäsar Franck und weiter fehlten kleinere Talente wie Lacombe, Ravel, Rainaldo Hahn, Lacroix, die Chamirade, eine Meisterin des intimen Genres. Doch im ganzen blieb der Entwicklungsgang der französischen Klaviermusik gut erkennbar, und das allgemein Typische hob sich in Klarheit heraus.

Mit den alten französischen Meistern F. Couperin (1668—1733), C. Daquin, F. Dandrieu, J. Dagincourt und — last not least J. Ph. Rameau (1683—1764), dem genialen Begründer unserer Harmonielehre, begann die Vortragsfolge. Historisch gesprochen: mit den Klavecinisten des Rokoko. Ein kühner Sprung über ein wie es scheint nicht ausfüllbares Jahrhundert hinweg führte nun gleich zu den neueren und neuesten Tonsetzern. In Summa waren hier nicht weniger denn 12 verschiedene Komponisten vertreten, von denen 8 noch am Leben sind. An alten wie neuen Franzosen bewunderte man die musikalischen Nationaltugenden unserer hochbegabten westlichen Nachbarn. Sie sind die geborenen Programmusiker, sie haben den ausgeprägtesten Klang- und Farbensinn, sie besitzen als Künstler der Rhythmik Feinsinn, Grazie, Geist, reiche Formen. Bei den alten Meistern interessierte aufserdem durchweg das gesunde, starke Empfinden, die ursprüngliche Erfindungkraft, der klare, übersichtliche Formenaufbau. In allen technischen Dingen beobachten die Couperin, Daquin, Rameau und wie sie heifsen grofse Einfachheit, wenn man die aus dem Geschmack der etwa unserer Bachepoche entsprechenden Zeit resultierenden Verbrämungen des Notentextes durch allerhand Ornamentik mal nicht rechnen will. Melodisch ist das meiste auf einen volkstümlichen Ton abgestimmt, harmonisch stöfst man mitunter auf ganz überraschende Charakterisierungen. Das schlagendste Beispiel hierfür bot Couperins „Les folies françaises", ein sich an die Tendenzen der Suite anlehnendes Stück. Es wird hier ein Fastnachtsabend geschildert, an dem die verschiedensten Tugenden und Fehler in Gestalt verkleideter Dominos erscheinen. Da treten z. B. — immer anders charakterisiert — die Jungfräulichkeit in undurchsichtiger Maske, die Hoffnung in grüner, die Scham in rosa, die Treue in blauer, die Koketterie in verschiedenfarbigem Kleide auf. Schliefslich machen sich auch galante alte Herren sous les Dominos pourpres et feuilles mortes bemerkbar und mit ihnen graue Eifersucht, schwarze Verzweiflung. Man sieht, ein musikalisches Programm wird hier zu einer ganzen Szene umgestaltet, und demgemäfs mufste der Komponist zu einer Erweiterung der Form greifen. Wir würden vielleicht in diesem Falle von einem Variationenwerk sprechen, Couperin nennt die einzelnen Abschnitte Couplets. Mit seinem „Les petits moulins à vent" (Die kleinen Windmühlen) bietet Couperin genau wie Dandrieu mit dem „Concert des oiseaux" (Konzert der Vögel) und Dagincourt mit „Le moulin à vent" (ein zweites Windmühlenstück also) ganz entzückende, poetisch und farbenreich gezeichnete Natur- bezw. Genrebilder. Daquins „La mélodieuse" will nichts weiter sein als eine innig empfundene, ruhig dahinfliefsende Melodie, bei der die Wahl des Mollgeschlechtes bemerkenswert ist. Jean Philippe Rameau fafst alle diese Meister kraft seiner überragenden Persönlichkeit in sich zusammen. Er ist ihr Fortsetzer, ihr Vollender. Frankreich nennt ihn den Klassiker des 18. Jahrhunderts. Das Programm brachte von ihm vier durch melodischen Reichtum, tiefgehenden musikalischen Gehalt und vollendete Form sich auszeichnende Kompositionen: L'Egyptienne, Musette en Rondeau, La Joyeuse, Tambourin. Die beiden letztgenannten Stücke hat man von französischen Pianisten wie Ed. Risler und Joachim Nin schon öfter vortragen hören, ein Beweis, wie man Rameau auch in Künstlerkreisen schätzt.

Ein längst nicht so günstiges Gesamturteil bekam man über die moderne französische Klaviermusik. Eine Überfülle von bemerkenswerten, in den harmonischen Verhältnissen mitunter überraschend neu und kühn anmutenden Talenten (Francis Thomé, Ernest Chausson und vornehmlich Claude Debussy), aber was auffällt: der gänzliche Mangel einer führenden, durch Überlegenheit dominierenden Persönlichkeit. So vieles in der neuen französischen Musikkunst neigt der Sphäre des Reizsamen, des Nervösen zu, es kommt gröfstenteils nur zu leicht erregbaren Gefühlen, und es fällt wirklich nicht schwer, bei den meisten der Vertreter das Vorhandensein femininer Nerven zu konstatieren. Die sinkende Kraft des französischen Volkes, so dünkt uns, macht sich auch in unzweideutiger Weise in der Musik bemerkbar. Viel Anempfundenes, mehr oder weniger unserer Romantik Nachgebildetes, als aus dem eigenen Geiste Erzeugtes! Wo sich die ebenerwähnten Einflüsse deutscher Kunst zeigen, wie z. B. in den zum Teil kraftvollen chromatischen Variationen von George Bizet (dem Carmen-Komponisten), wie in dem harmonisch höchst aparten, dabei unaufdringlich wirkenden, ganz in Nottourno-Stimmung getauchten „Paysage" von E. Chausson, da liegen immer noch die schönsten Werte. Im allgemeinen aber können wir zu den Massenet, Fauré, Widor, Pierné, Schmitt und wie sie heifsen innerlich kaum Fühlung gewinnen. Wohlgemerkt: immer an den Stücken gemessen, die zum Vortrag kamen. Was sie aber alle auszeichnet, das wurde eingangs schon näher gesagt. Man höre so eine glänzend-elegante, in ihren technischen Formen ungemein delikate Komposition wie Camille Saint-Saëns' „Etude en forme de valse", und man hat die ganze moderne französische Klaviermusik mit ihren Vorzügen und Schwächen. Benjamin Godards „Valse chromatique"

gehörte unseres Erachtens, weil ganz und gar in die Äufserlichkeiten des Salonstückes auslaufend, nicht in das Programm. Wer aber noch übrig bleibt als der eigenartigste Kopf, das ist Debussy. Er hat in der Tonleiter die Halbtöne an andere Stellen gerückt — Cdur heifst bei ihm c des es f ges as b c — und daraus ergeben sich so eigenartige Klangkombinationen, wie sie heute nicht wo anders zu finden sind. Ein moderner Nervenmensch mit genialer Begabung für Schauen und musikalisches Übertragen des Malerischen, für den sich alles zu delikatesten, sezessionistischen Stimmungen und Farben wandelt, ein musikalischer Pointillist mit übersensiblen Empfindungen für alles Klangliche: das ist Debussy. Seine Eigenart ist schliefslich — und das läfst auch bei ihm keinen reinen Genufs aufkommen — bewufste Dekadenz. Wenn wir an unsere neuen deutschen Meister der Klaviermusik denken, an einen Schubert, einen Schumann, einen Brahms, so können wir ohne Selbstüberhebung aussprechen, die zwölf romanischen Tonsetzer zusammengenommen wiegen nicht einen dieser auf.

Und doch war der französische Klavierabend in höchstem Mafse interessant, anregend und zu gleicher Zeit lehrreich. Dafs *Marie Dubois* ganz die Künstlerin ist, ein so anspruchsvolles Programm zu meistern, sei zum Schlufs ausdrücklich hervorgehoben. Ihr weit gefördertes technisches Vermögen, ihr grundmusikalisches Spiel und ihr feines Stilempfinden zählen sie den bedeutenderen Vertreterinnen ihres Faches zu.

Zur Pflege des a cappella-Gesanges in Musikvereinen.

Von Franz Rabich.

Aus einer Ansprache, die ich gelegentlich einer Abendunterhaltung der Aktiven des Ohrdrufer Musikvereins gehalten habe, interessieren eine gröfsere Öffentlichkeit vielleicht folgende Bemerkungen:

Entsprechend der allgemeinen Entwicklung der gemischten Chöre ist der Musikverein verhältnismäfsig schnell zum Oratorienverein geworden. Das ist begreiflich, denn die Oratorien und sonstigen gröfseren Werke sind durch die Stütze der Begleitung leichter sangbar für den Chor, die textlichen Unterlagen berühren ausspinnend die verschiedensten Vorstellungskreise, erregen also ein stoffliches Interesse, und der Aufbau der instrumentalen, chorischen und Solopartien zu wirksamen Steigerungen, die Folge lyrischer und dramatischer Momente bietet die erfreulichste Abwechslung. Aber nicht allein das Greifbare macht die gröfseren Chorwerke so beliebt. Das umfangreiche Werk läfst den Ausführenden die Persönlichkeit des Schöpfers leichter als ein kurzer Chor „inne werden“. Einen Charakter aus einer Schöpfung bewufst erfassen, das ist ja unter Hunderten erst einem wirklich vergönnt, aber die unbewufste, populär gesprochen die gefühlsmäfsige Erfassung einer künstlerischen Eigenart ist schon genug Bereicherung unseres eigenen Erlebens. Und diese gewährt das übliche Proben.

Der a cappella-Gesang ist bei uns zu kurz gekommen. Wenn die Besonderheit des künstlerischen Erlebnisses des Komponisten das Lied im allgemeinen nicht so bequem wie ein gröfseres Werk vermittelt, so fällt zugunsten des a cappella-Gesanges ein anderer Vorteil sehr stark ins Gewicht. Ich meine nicht die bessere Schulung des Chores, die die Folge fleifsigen Singens ohne Begleitung ist. Auch denke ich jetzt nicht daran, dafs Zusammenstellungen von Chorliedern möglich sind, die auch einen inneren Zusammenhang aufweisen, dafs in solchen Programmen den Vereinssolisten Aufgaben, die ihnen entsprechen, zugewiesen werden können, und dafs sie darin in eine ihnen günstigere Stellung kommen. Nicht endlich auch daran, dafs ein schlagfertiger Chor es erleichtert, Abwechslung in jedes Konzert zu bringen. Der gar nicht hoch genug zu veranschlagende Vorteil, von dem ich reden will, ist die Möglichkeit, nicht nur relativ Vollkommenes zu leisten, sondern absolut gute Gaben zu schenken. Wenn wir Oratorien wie den Faust von Schumann, den Elias von Mendelssohn, die Schöpfung von Haydn auf den Programmen gehabt haben, so hat nicht nur der Notbehelf der Klavierbegleitung den Hörer gezwungen, bei der Kritik einen bescheideneren Mafsstab anzulegen, sondern auch die Wucht des Chorklanges, die Sicherheit der Gesamthaltung des Chors hat dazu hin und wieder Grund gegeben. Die Notwendigkeit, von vornherein einen Abzug zu machen, entfällt bei der Aufführung von kleinen a cappella-Chören. Ich empfehle nun nicht etwa eine völlige Aufgabe des gröfseren Chorwerkes. Das hiefse die Tradition des Vereins ohne zureichenden Grund durchbrechen. Der Chor hat allezeit jenen Aufgaben ein befriedigendes Können gewidmet. Es ist überdies ein Zweck jedes Musikvereins, das literarische Bedürfnis nach Umschau auf allen Gebieten wach zu erhalten, und relativ gute Aufführungen genügen solchem Zwecke. Aber wie kein Künstler damit sich bescheiden kann, dafs er seine Sache besser wie X oder Y macht, wenn er ein bestimmtes Stück spielt, so kann auch ein Verein nicht ohne Schaden darauf verzichten, Leistungen herauszubringen, bei denen er sein ganzes Können an eine ihm liegende, seinen Kräften angemessene Schöpfung gesetzt hat. Drei schlechthin vollkommen vorgetragene Volkslieder haben für die Mitglieder eine gröfsere moralische Bedeutung als drei relativ gut herausgebrachte Oratorien. . . .

Liszt über R. Wagner.

Von Lina Reinhard.

„Auf der Fahrt von Weimar nach Gotha“ (Liszt hielt sich im Jahre 1854 im März daselbst auf und dirigierte die Oper Santa Chiara des Herzogs Ernst II.), so schreibt Liszt an einen Freund, „habe ich etwas von *Brendel* (Musikschriftsteller) gelesen, der in seiner Weise versucht, das Christentum zu rechtfertigen, entgegen den Theorien Wagners. Sein Standpunkt läfst sich in den folgenden Worten zusammenfassen, die ich unterschreiben könnte: Das Christentum, in seinem Kern erfafst, wird ausreichen (ich würde sagen: den Menschen und die Welt erlösen) bis an das Ende der Welt. Seine Erscheinungsformen aber werden innerhalb bestimmter Zeitepochen wechseln, da bisher keine einzige vollständig Genüge zu leisten vermochte. Der Gedanke Wagners, dafs die neuen Blüte- und Erntezeiten der Kunst die Verbindung erheischen, die Apollo mit Jesus Christus vereinigt, ist nicht falsch, aber er verfällt dabei in offenbare Widersprüche, wenn er später versucht, gerade dieser Auslegung des Christentums einen Schlag zu versetzen, indem er im Prinzip und in der Betätigung die Liebe und die Brüderlichkeit aufrecht hält, die doch die

Wesenheit des Christentums sind. Was Wagner von der Tonkunst sagt, ist schön und richtig: „Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt und den nichtsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst.“ Und weiter: „Das winterliche Geäst der Sprache ohne den sommerlichen Schmuck des lebendigen Laubes der Töne verkrüppelt sich zu den dünnen, lautlosen Zeichen der Schrift.“ —

Aus Paris (Mai 1861) schreibt Liszt: „Bei einem diner, das mir Poniatowsky gab, machte mir Halévy, ohne sich mir ungünstig zu zeigen (es war von Liszts Kandidatur für die Akademie: Institut de France, die Rede. D. Ü.), einige Bemerkungen über den wenig akademischen Charakter meiner musikalischen Tendenzen und vor allem meiner Schule in Deutschland, welche es sich einfallen liefse, alles zu verdammen, was man bis jetzt verehrt habe. Meine Antwort war ebenso offen als bestimmt. Ich erklärte ohne alle Einschränkung, dafs ich hohe Bewunderung für Wagners Genie empfinde und es mir seit 12 Jahren zur Ehre mache, dasselbe zu verkündigen, dabei die drei Elemente, den Dichter, den Theoretiker und den Musiker in Wagner unterscheidend. Nirgends habe ich gesagt oder geschrieben, dafs ich Anhänger irgend einer umstürzlerischen, zerstörenden Theorie sei, aber jederzeit habe ich der Begeisterung Ausdruck gegeben, welche mir das Schöne und sogar jede Art des Schönen einflöfst. In Sachen der Kunst sind mir die Theorien nicht von der höchsten Wichtigkeit; ohne ihnen relativen und kritischen Wert abzustreiten, ist es mir doch unmöglich, ihnen die schöpferische Kraft zuzuschreiben, auf die es vor allem ankommt und die eine eingegebene ist. Wagner ist der grofse Poet und dramatische Komponist des gegenwärtigen Deutschland. Das genügt mir, um ihm meine Huldigung darzubringen.“

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Mai. Die Königliche Oper brachte uns auch einmal eine wirkliche Neuheit. Denn Smetanas Dalibor, den sie am 10. Oktober zum ersten Male aufführte und nur zweimal wiederholte, hatten wir hier bereits auf einer anderen Bühne gesehen. Aber Poia gelangte überhaupt zum ersten Male auf die Szene. Das war am 23. April. Doch mit der vierten Aufführung am 29. April nahm sie schon für immer Abschied. Des Werkes vollständiger Titel lautet: Poia, Oper in 3 Akten, Text von *Randolph Hartley*, übersetzt von *Eugenie von Huhn*, Musik von *Arthur Nevin*. Wir haben Opern geringeren Wertes hier gehabt, die aber doch nicht ein Schicksal erfuhren, wie es dieser zuteil wurde. Wenn jedoch nach dem 2. und 3. Akte gezischt und gepfiffen wurde, so geschah das, was immerhin als grobe Ungezogenheit zu bezeichnen ist, weniger wegen des geringen Wertes der Oper, als weil hier grofse Verstimmung darüber herrscht, dafs das Königliche Institut das Fremde so bevorzugt. Die deutschen Komponisten, die alten sowohl als auch die jungen, werden nicht gebührend berücksichtigt. Auch unter unseren Sängern haben wir zu viele Fremde, was sich in mancher Vorstellung störend geltend macht. Es sind nämlich von den Mitgliedern der Oper die Damen *Easton*, *Rose* und *Gates* sowie die Herren *Maclennan* und *Griswold* Amerikaner, die *Artôt* ist Französin, die *Ekeblad* Schwedin, die *Monrad* Dänin, die Herren *Bronsgeest* und *van Hulst* sind Holländer. Und für alle, die Artôt allenfalls ausgenommen, hätte man gleichwerte deutsche Kräfte gefunden.

Zu der Oper Poia haben der Text- und der Tondichter den Stoff von den Schwarzfufs-Indianern am Fufse der Rocky Mountains geholt. Das Textbuch ist aus einer indianischen Sage gebildet. Der Held der Handlung wird von der Schönen des Stammes verschmäht, weil der von den Schwarzfufsleuten schwer beleidigte Sonnengott ihn mit einer entstellenden Narbe gestraft hat, die er nun unschuldig tragen mufs. Er errettet einen Sohn des Gottes von wilden Adlern, dafür belohnt ihn dieser durch ein glattes Gesicht, jener durch eine Zauberflöte. Als er sie ertönen läfst, fällt ihm das Herz der schönen Indianerin zu, und sein Nebenbuhler ersticht sie deshalb. Da tötet ihn der Sonnengott durch einen seiner Strahlen und nimmt die Liebenden in seinen Himmel auf. — Das ist eine ganz hübsche Legende, doch für eine Oper eignet sie sich wenig. Die Handlung war bemerkenswert langweilig, und soweit sie sich im Sonnenreiche unter allerlei allegorischen Figuren abspielte, auch unklar. Die Musik Nevins, der früher in Berlin ein Schüler Humperdincks war, ist gar nicht ungeschickt gemacht, doch ohne irgend eine fesselnde Eigenschaft. Da nur, wo Poia auf dem Wege in das Sonnenreich durch einen dichten Urwald zieht, begleitet ihn das Orchester in wirklich anziehender Art. Sie ist hier nämlich eine sehr kräftige Anlehnung an Wagners Waldweben und die Stimme des Waldvogels. Man erwartete viel von den indianischen Originalmelodien in den Liedern und Tänzen, die der Tonsetzer an Ort und Stelle aufgenommen hatte, doch traten sie kaum bei einzelnen Szenen als etwas Eigenartiges in wenigen melodischen Takten hervor. Auch auf eine charakteristische Instrumentation hatte man vergebens gehofft. — Die Kosten und Mühen, die auf dies Werk verwendet wurden, dessen Erfolglosigkeit man doch ziemlich sicher vorher wissen konnte, wären, wollte man es nicht mit einem neuen heimischen Werke versuchen, einem der solange ruhenden Werke Glucks, Webers, Marschners weit zweckmäfsiger zugute gekommen. — In der letzten Woche gastierte der französische Tenor *Dalmorès* als St.-Saënsscher Samson, als Bizetscher José und als Lohengrin. Und in der dritten Rolle erwies er seine Künstlerschaft am entschiedensten. Es ist ebenso verwunderlich, dafs man es einem Sänger in der ersten Oper der Reichshauptstadt gestattet, inmitten deutscher Umgebung mit französischem Texte zu singen, wie es mich überraschte, dafs keine der kritischen Stimmen — aufser der meinigen, soweit ich gesehen habe — das als einen Unfug bezeichnete. Aber am Lohengrin, den der Gast mit fast musterhaftem Deutsch sang, konnte man rechte Freude haben. Sein echter, etwas dunkelfarbener Tenor ist vortrefflich geschult, spricht in allen Lagen und Stärkegraden gut an und entwickelt Wohllaut und Kraft. Er hat die Rolle bereits in Bayreuth gesungen, ohne dafs man sagen dürfte, seine Darstellung derselben zeigte Spuren des äufserlich ihm Aufgeprägten. Sie ist ihm im wesentlichen in Fleisch und Blut übergegangen. Das wahre Wesen Lohengrins bleibt freilich dem Romanen fremd. Eine seltsame Tatsache habe ich gelegentlich dieses Gastspieles festzustellen. Ich hörte mehrere tüchtige Gesang-

lehrer, auch einige hervorragende Sänger über *Dalmorès* sich aussprechen, las auch das Urteil mehrerer Tageszeitungen, und da gab es an allen drei, doch mafsgebenden Stellen die entschiedensten Widersprüche, die ich mir nicht erklären kann. Den einen hat er ausnehmend gefallen, den andern geradezu mifsfallen. Die einen finden die Stimme klang- und glanzvoll, dabei vorzüglich ausgebildet, die andern nennen sie fast unangenehm und nicht sonderlich geschult. Einer Verschiedenheit im Grade der Bewertung eines Künstlers begegnet man häufig, solcher gegensätzlicher Abschätzung nicht. Kürzlich aber ereignete sie sich hier doch auch auf verwandtem Gebiete. Der Wiener Hofburgschauspieler *Kainz*, der für eine ganz unerhörte Gage hier gastierte, er erhielt für jeden Abend 1800 M, wurde von einem sehr grofsen Teile der Presse und des Publikums in den Himmel erhoben, während eine Minderheit behauptete, dafs mehrere unserer heimischen Bühnenkünstler ihn in seinen Rollen wesentlich überträfen. Und dieser Ansicht bin ich auch. Es spielt aber in unsern Tagen die Hypnose eine grofse Rolle. — Die Volks-Oper hat wieder neue Werke in ihren Spielplan aufgenommen, ich kann aber nicht darüber berichten, weil ich sie nicht gehört habe. Als ich kürzlich über die greuliche Operette Das Strumpfband so abfällig urteilte, ahnte ich nicht, welches Unheil ich damit über mich heraufbeschwor. Die Direktion ladet mich nämlich seitdem nicht mehr zu ihren Aufführungen ein.

Noch einige bemerkenswerte Musikabende gab es vor dem endgültigen Abschlusse der Konzertzeit, als welcher die letzte Aufführung unseres Philharmonischen Orchesters unter Dr. *Kunwalds* vortrefflicher Leitung zu gelten hat. Welche Fülle unserer besten Musik durch dies Institut in weite Kreise getragen wird, das ist erstaunlich. Die populären Philharmonischen Konzerte mit ihren musterhaften Programmen und deren vorzüglicher Ausführung spielen in unserm Musikleben vielleicht die wichtigste Rolle. — Die Singakademie veranstaltete eine Vorfeier des 100. Geburtstags *Robert Schumanns* mit dessen Oratorium (kann man es so nennen?) Das Paradies und die Peri. Man mufste dabei leider die Bemerkung machen, dafs jetzt in verstärktem Mafse auf dies vor 50 Jahren so hoch gepriesene Werk das Wort „desinit in piscem" pafst. Die Klavierstücke und Lieder des edlen, grofsen Romantikers nur sind noch frisch, wie damals. Es ging dem Werke eine Neuheit voraus: Osterkantate von *Max Bruch*. Sie besteht aus fünf Sätzen für Sopransolo, Chor, Orchester und Orgel. Der Text ist wertvoll, aber nicht einheitlich im Charakter, und das hat natürlich auch die Komposition beeinflufst. Daher findet leider keine Steigerung in Wert und Wirkung der Musik statt. Die drei ersten Nummern sind vortrefflich, die letzten nicht bedeutend. Aber die Satzkunst Bruchs, namentlich seine grofse Begabung für die Gestaltung von Gesangschören, trat in dem Werke wieder erfreuend hervor. Dann kam aus Dresden der Generalmusikdirektor *E. v. Schuch*, brachte den Kammersänger *C. Burrian* mit und konzertierte mit ihm und dem Philharmonischen Orchester. Er begann mit Bruckners Sinfonie Nr. 6 und schlofs mit der grofsen Leonoren-Ouvertüre. Die Längen jener machte seine Vorführung nicht vergessen, die Gröfse dieser steigerte sie nicht. Aber mit der Oberon-Ouvertüre rifs der Dirigent das Auditorium bis zum Jubeln fort. Wie das blitzte und glänzte in der prächtigen Instrumentation! Wie aus der sehnsüchtigen Melodie eine jauchzende wurde und endlich ein förmlicher Freudentaumel entstand, das war ganz einzig. Vielleicht nicht ganz dem Wesen der Komposition gemäfs. Aber es wirkte stark. Gegen den Schlufs der Ouvertüre steigerte Herr *v. Schuch* das Zeitmafs so sehr, dafs das Orchester, dessen ungewohnt, sogar etwas hinter dem Taktstabe zurückblieb. Herr *Burrian* ist wohl kein feiner Konzertsänger, aber man mufs die Macht und die Pracht seines Tenors bewundern. Dabei trägt er mit musikalischem Empfinden und mit Wärme vor. Man schwelgte förmlich in diesen üppigen, strahlenden Tönen. Von dem, was er sang, war das wertvollste die ergreifende, so charakteristisch gestaltete „Revelge", eine Ballade mit Orchesterbegleitung von *G. Mahler*. Rud. Fiege.

Halle a. S. Wagnerfestspiele im Stadttheater vom 2.—8. Mai. Zum ersten Male veranstaltete das Stadttheater zu Halle, dem Zuge der Zeit folgend, Maifestspiele und zwar mit ganz bedeutendem künstlerischen Erfolge. Auch finanziell glückte das grofse Unternehmen durchaus. Es kamen zu fast strichloser Aufführung der ganze „Nibelungenring" und die „Meistersinger". Soweit des Schicksals Tücke nichts vereitelte, hörte man die Werke in Bayreuther bezw. Münchener Besetzung, wenigstens was die Hauptrollen anbetraf. Längst als vollendet nach stilgemäfser Darstellung und sicherer Beherrschung des Wagnerschen Gesangsstiles anerkannte Leistungen gab es da zu bewundern: *Luise Reufs-Belce* als Fricka, *Ellen Gulbranson* als Brünhilde, *Katharina Fleischer-Edel* als Sieglinde, *Luise Höfer* als Erda, Waltraute und Magdalene, *Ernst Kraus* als Siegmund, Dr. *Otto Briesemeister* als Loge, *Hans Breuer* als Mime, *Hermine Bosetti* als Evchen, *Fritz Feinhals* als Hans Sachs, *Paul Küpfer* als Pogner, *Fritz Brodersen* als Gunther und Kothner, *Paul Bender* als Fasold, Hunding und Hagen. Welche herrlich-schönen Stimmen waren hier beieinander! Direkt von Erlebnissen kann man sprechen, wenn man an so genial charakteristische Typen denkt, wie sie Bender, Feinhals, Briesemeister, Breuer, die Gulbranson boten. Aber auch die weniger berühmten Künstler hinterliefsen zum Teil starke Eindrücke. *Hans Bahling* bewies mit der musikalisch sicheren Durchführung des ganzen Wotan hohe Intelligenz, *Ed. Habich* war ein recht wirkungsvoller Alberich, *Erna Fiebiger* eine entzückende Freia, *Mizi Marx* (für die Hafgren-Waag) eine stimmschöne Gutrune, *Adolf Gröbke* (für Hadwiger) ein namentlich im Spiel fein durchdachter Siegfried, *William Miller* (für Vogelstrom) ein stattlicher, vornehm singender Stolzing. Den Ring dirigierte feinfühlig und dramatisch schwungvoll unser *Ed. Mörike*, die Meistersinger der impulsiv empfindende *F. Mikorey*. Das verstärkte Orchester hielt sich vorzüglich und erreichte herrliche Höhepunkte. Die Regie *Th. Ravens* war erfolgreich bemüht, Wagners dichterische Absichten klar und deutlich zu machen. Unter der gewählten Zuhörerschaft herrschte nur die eine Meinung, dafs Hofrat *Richards* auf seiner Bühne bisher nichts Hervorragenderes geboten hat. Paul Klanert.

Hamburg, Anfang Mai. *Panzner* verabschiedete sich am 4. April im letzten Philharmonischen Konzert mit der wohlgelungenen Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie für deren Wiedergabe ihn, der sich während der ganzen Saison keiner grofsen Beistimmung zu erfreuen hatte, reiche Ovationen zuteil wurden. Als Solisten im Chorfinale wirkten Frau *Neugebauer Ravoth*, Fräulein *K. Herrlich*, wie die Herren *Jungblut* und *Denys*. Ihr Gesang,

namentlich ihr Ensemble warf manche Schatten auf die Darbietung, wofür der Dirigent jedoch nicht verantwortlich zu machen ist. Eröffnet wurde das Konzert mit Mozarts Zauberflöte-Ouvertüre. Ungetrübten Genufs bereitete Konzertmeister Bandler durch den künstlerisch durchdachten technisch abgerundeten Vortrag des zwischen Mozart und Beethoven gestellten J. S. Bachschen A moll-Konzerts.

Prof. *Felix Woyrsch* brachte am 8. April im Schlufskonzert der Altonaer Singakademie „Media in vita" von B. Scholz, ein gesanglich wohlklingendes, aber in der Erfindung wenig aufweisendes Werk. Aufser Mendelssohn und Reinecke, die in „Die erste Walpurgisnacht" und dem Orchesterstück „In Memoriam" vertreten waren, brachte der Dirigent noch den hier ersten Vortrag der herrlichen J. S. Bachschen Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" in choristisch sicherer Darbietung zu Gehör. Solistisch wirkten Fräulein *M. Rheinfeld* (München), die Herren *P. Reimers* (Berlin) und *R. Schmidt* (Hannover). Der Chor sang, wie stets, unter Woyrsch präzise und mit musikalischem Verständnis, doch wäre eine feinere Nuancierung auch diesmal wieder für das Gelingen des Ganzen von Vorteil gewesen.

Der hier seit Jahren in angesehener Stellung wirkende *Ferdinand Pfohl* darf mit freudiger Genugtuung auf die hier erste Aufführung seiner Rhapsodie Twardowsky für Männerchor und grofses Orchester zurückblicken, die am 11. April im Konzert (Prof. *Neglia*) wenn auch choristisch nicht ausreichend, doch vortrefflich zur Geltung gebracht wurde. Der Erfolg war ein durchschlagender. Hamburg hatte wirklich dem Komponisten gegenüber, da es so spät mit der ersten Vorführung kam (das Werk wurde vor 22 Jahren komponiert) eine Schuld zu tilgen, wofür dem rührigen Dirigenten an dieser Stelle besonders zu danken ist. Das Mezzosopran-Solo sang Fräulein *Hertha Dehmlow* (Berlin) mit voller Hingebung; auch ihr Vortrag zweier Kompositionen von Straufs und A. Mendelssohn fand wohlverdiente Anerkennung. Eröffnet und beschlossen wurde das genufsreiche Konzert mit Schumanns Ouvertüre zu Schillers „Die Braut von Messina" und Brahms erster Sinfonie, in deren Wiedergabe sich Neglias impulsiv wirkende Direktion aufs beste bewährte.

John Julia Scheffler begann sein dieswinterliches Schlufskonzert mit einer stilvollen Ausführung der Lenore-Sinfonie von Raff und beschlofs dasselbe mit Webers Turandot-Ouvertüre. Als Chornovitäten fanden C. Bleyles „An den Mistral" (Nietzsche) und A. Mendelsohns geistvolle Humoreske „Der Schneider in der Hölle" infolge einwandsfreier Ausführung wohlverdienten Beifall. Die Tenorsoli ruhten in der beachtenswerten Kunst des Herrn *H. Wormsbächer*. Dankbar war man *Scheffler* für die Vorführung des zwischen den genannten Werken stehenden Konzertes für drei Geigen unseres schaffensfreudigen Ferdinand Thieriot, ein Opus 88, das in jeder Weise, sowohl durch Schönheit, wie Abrundung der Form künstlerischen Genufs bereitete. Vorzüglich wurde das jugendlich frische Werk von den Herren *G. Havemann*, *K. Gröscher* und *R. Hartzer* dezent vom Orchester begleitet ausgeführt. — Wie *Neglia* hat auch *Scheffler* in seinen Konzertzyklen besonders in der Übermittelung von Neuheiten sich grofse Verdienste erworben.

Als durchaus auf künstlerischer Höhe stehend ist das letzte Konzert des Altonaer Streichorchesters (*R. Bignell*) zu bezeichnen. Durch die Mitwirkung von Prof. Dr. *M. Reger* und Prof. *Marteau* hatte es begreiflicherweise eine besondere Anziehungskraft. Das aufs beste organisierte Orchester, dessen Streichkörper aus Kunstliebhabern besteht, übertraf sich sozusagen selbst, zunächst in der geistvollen technisch einwandsfreien Wiedergabe der Regerschen vom Komponisten dirigierten Serenade Op. 95, die in Hamburg sofort nach ihrer Entstehung schon unter Fiedler zu Gehör gekommen war. Hierauf spielte *Reger* im Verein mit *Marteau* und unserem Flötisten *Michael* das 5. Brandenburgische Konzert von J. S. Bach und sodann *Marteau* das Brahmsche Konzert. Vorträge, die vorzüglich vom Orchester unterstützt, spontane Begeisterung hervorriefen. Der Schlufs des unvergefslichen Abends bestand in Brahms akademischer Festouvertüre. Prof. Emil Krause.

München, Anfang Mai. Unser Hoftheater hat in den letzten Wochen eine erstaunliche Tätigkeit entfaltet und eine Reihe von Novitäten aufgeführt. So erfreulich diese Regsamkeit auch erscheint, so sehr hat sie andrerseits auch wieder ihr Bedenkliches. Denn wenn Werke wie Berlioz hochgenialer „Benvenuto bellini", für dessen Wiederbelebung *Felix Mottl* gar nicht genug gedankt werden kann, durch unseren alltäglichen Opernbetrieb dazu verdammt werden, nach zwei sehr lobenswerten Vorstellungen wieder vom Spielplan zu verschwinden, so ist dies ebenso bedauerlich wie der Streit zwischen Hans Pfitzner und der Hoftheater-Intendanz, die einem Protest des Komponisten gegen die beabsichtigte Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" mit einem Boykott antwortete, unerquicklich bleibt. Die recht mittelmäfsige Aufführung des „Ringes" unter Hofkapellmeister *Fischer* und eine Aufführung von R. Straufsens „Feuersnot" mit der der dirigierende Komponist trotz guter Einzelleistungen vermutlich kaum zufrieden sein konnte, geben aufserdem keine sehr günstigen Auspizien für die sommerlichen Festspiele, die denn doch zu Münchens Ruhm und Ehre noch einer recht eingehenden Vorbereitung bedürften. Freilich ändert dies alles nichts an Mottls Verdiensten und insbesondere an dem schönen Erfolg des von ihm und den Darstellern mit aller Liebe vorbereiteten „Cellini". *Günther-Braun* verkörperte den Titelhelden, Frl. *Craft* die „Teresa", und auch die anderen Darsteller verdienten volles Lob. Das Werk war seit der Jahrhundertfeier für Berlioz (Ende 1902) hier nicht mehr zu Gehör gekommen, und auch in früheren Zeiten hatte es stets der vollen Propaganda der Gröfsten, Franz Liszts, H. von Bülows, Mottls und H. Levis bedurft, um auf diese exquisite Perle unserer ganzen Opernliteratur aufmerksam zu machen. Die erste Besetzung des Werkes, für die E. Kraus vorgesehen war, ist man uns bis jetzt schuldig geblieben. Einen Cyklus der selten gehörten und aparten ernsten und heiteren Opern des 19. Jahrhunderts zu veranstalten, wäre eine würdige Aufgabe für unser Prinzregententheater. Neben Berlioz sollten da vor allem Cornelius und Alexander Ritter, Pfitzner, Schillings, und R. Straufsens „Guntram" zu Gehör kommen! Für die Mozart-Festspiele hat Mottl den „Titus" vorbereitet, der in zweifacher Besetzung im Hoftheater geboten wurde. Des weiteren hat er Glucks „Maienkönigin" und Webers musikalisch ganz entzückend frischen „Abu Hassan" neu einstudiert. Leo Blechs „Versiegelt" fand seine hiesige tüchtige Erstaufführung unter Hofkapellmeister *Röhrs* Leitung. Frau *Bosetti* verkörperte die Heldin des kleinen Stückes in vollendeter Weise. Die Musik ist flüssig

gediegen gearbeitet, fast durchweg im Stile Humperdincks gehalten. Ein gewisser Stilgegensatz zwischen ihr und dem Biedermeier-Milieu der ganzen Oper bleibt aber stets unverkennbar und an Selbständigem hat Blech gar nichts zu sagen.

Auch im Konzertsaal hatte Mottl noch ganz Aufsergewöhnliches zu bieten. Seine Aufführung des Lisztschen „Christus" war eine künstlerische Tat ersten Ranges, und das Verdienst des Meisters und der Mitwirkenden war um so gröfser, als man das gewaltige Werk seit Jahren nicht mehr gehört hatte. Die Liszt-Propaganda wäre in unseren Tagen des uniformierenden Konzertbetriebes, der allenthalben eine grofse Rückschrittlerei zeigt, eine wahre Notwendigkeit. Von den beiden einheimischen hochgenialen Liszt-Dirigenten hat sich nun der zweite in einem zugunsten der Münchener Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen stattgehabten Konzerte verabschiedet: Siegmund *von Hausegger*, der nach glänzenden Erfolgen im hohen Norden nunmehr die Hamburger Philharmonie und die grofsen Sinfoniekonzerte des Berliner Blüthner-Orchesters übernehmen wird. Liszts Tasso zeigte er in völlig neuem Lichte, und Werke von Beethoven und Wagner gestaltete er am Schlufs unserer langen Konzertsaison zu nicht minder grofsen Offenbarungen. Auch *Löwe* leistete im Konzert-Verein noch Bedeutendes. A. Ritters sinfonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", ein auch formell prächtig gearbeitetes Tongemälde erstand in zwingender Pracht. Auch Berlioz phantastische Sinfonie gelang überraschend gut. Beethovens „neunte" Sinfonie machte den Beschlufs der diesjährigen Konzerte. In einem von *Friedr. Keabach* dirigierten Wiener Komponisten-Abend spielte das Konzert-Vereins-Orchester eine recht hübsch gearbeitete melodiöse Sinfonie von M. von Oberleithner, die durch die Schlichtheit ihres Gehaltes gegenüber der folgenden sinfonischen Dichtung „Griseldis" von R. Mandl immerhin vorteilhaft abstach. Mandl gibt in seinem fünfsätzigen Opus trotz allen Bombastes und aller instrumentalen Routiniertheit weiter nichts als eine ziemlich seichte Unterhaltungsmusik. Die neue Münchener Kammermusik-Vereinigung brachte ein Klavier-Trio in e moll von F. Reisch zu Gehör, die eine zweifellos starke Talentprobe für den Komponisten bedeutet. Auch das Klavier-Quintett Op. 44 von P. Juon wirkte recht überzeugend und erschien mir bedeutender als ein bei anderer Gelegenheit gespieltes Nonett des gleichen Komponisten. Ein Schumann-Abend machte mit des Meisters hier längst vergessen gewesenen „Märchenerzählungen" für Klarinette, Viola und Klavier Op. 132 und den nicht minder vortrefflichen B dur-Variationen für zwei Klaviere, Horn und zwei Celli bekannt. Die Münchener widmeten Hans von Bronsart zur Feier seines achtzigsten Geburtstages eine schöne Aufführung seines 1855 komponierten Klaviertrios g moll, und die Böhmen brachten zum Schlufs das hübsche A dur-Quartett von Borodin. Ein neues von Prof. F. von Kraus gegründetes Vokalquartett debutierte mit nicht minderem Erfolg, als die Münchener „Madrigalvereinigung", die unter *J. Ingenhovens* Leitung steht. Max Schillings neues Violinkonzert, das *Berber* spielte, machte einen recht langstieligen Eindruck. Neben Berber ist Burmester zu nennen, von konzertierenden Pianisten kommen Risler, Backhaus, Braunfels, Pauer, Maria Carreras und Hermann Klum in Frage. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang, von der ich mit Absicht zuletzt spreche, hat einen Dirigentenwechsel zu verzeichnen. Die im letzten Konzert aufgeführte Johannes-Passion hatte allerdings keinen besonders starken Eindruck hinterlassen. Andere und vermutlich wichtigere Umstände, deren Erörterung aber auf keinen Fall in den Bereich meiner Berichterstattung gehören, werden L. Hefs wohl veranlafst haben, sein Amt als Dirigent niederzulegen. Die in Bälde stattfindende Wiedergabe des „Requiems" von Verdi wird gastweise von dem Lübecker Dirigenten Hermann Abendroth geleitet werden. Wie sich das Schicksal des Chores, der in unserem Musikleben von jeher berufen war, eine bedeutende Stelle einzunehmen, gestalten wird, kann heute noch niemand ermessen. Zur Richtigstellung verschiedener umlaufender Gerüchte mag nur soviel erklärt werden, dafs die mutige Vorstandschaft sich den Manen des edlen Heinrich Porges, des ehemaligen Gründers des Vereins, als würdig erwiesen hat. Willi Gloeckner.

Darmstadt. Eine musikalische Tat ersten Ranges vollbrachte letzthin der Darmstädter Mozartverein, indem er „Pandora", Gesänge und lyrische Szenen nach Goethes Festspiel, für Männerchor, Soli und Orchester von *Arnold Mendelssohn* zur ersten Aufführung in Darmstadt brachte. Daß unser Publikum die Bedeutung dieses Ereignisses zu würdigen wußte, bewies der Andrang der Besucher, die den großen Saalbausaal bis zum letzten Stehplatz füllten. Die hochgehenden Erwartungen wurden aber nicht nur erfüllt, sondern noch weit übertroffen. Dank den zielbewußten und einsichtigen Bemühungen des Musikvereins, des Richard Wagner-Vereins, unserer Kirchengesangvereine und ersten Männerchöre ist ja der Darmstädter Komponist, dem nur unsere Hofbühne leider bis jetzt noch verschlossen blieb, seinen Mitbürgern im Laufe der Jahre immer bekannter, lieber und vertrauter geworden, da wir hier nach und nach den größten Teil all seiner Tonschöpfungen persönlich kennen lernen konnten. Auf der vollen Höhe seiner Erfindungs- und Gestaltungskraft zeigt er sich uns aber erst in seiner „Pandora", die denn auch, seitdem der Mozartverein vor zwei Jahren einige Chorpartien daraus zur Uraufführung brachte, ihren Weg schon durch eine ganze Reihe deutscher Städte gefunden hat. Die Fülle der Schönheiten, die das bedeutende Werk birgt, im einzelnen zu analysieren, würde einen langen Aufsatz erfordern. Hier kann nur der Gesamteindruck festgestellt werden. Und der ist, daß wir es hier mit einer aus idealstem Kunstempfinden herausgeborenen Schöpfung zu tun haben, die alle Fesseln der Tradition abschüttelnd in freier Ausgestaltung selbständiger poetischer und musikalischer Prinzipien einen Höhenflug nimmt, dem man anfangs nicht ohne Gefühl des Bangens folgt. Hier konnte sich seine eigenste musikalische und schöpferische Begabung, seine besondere Fähigkeit, lyrische Tongemälde mit breitem Pinsel zu malen wie dramatische Steigerungen kraftvoll zu erfassen und durchzuführen, voll entfalten. So staunt man stets aufs neue über diese Fülle der Themen, über den Reichtum der Polyphonie, über die großzügige und gewaltige und doch stets edle Melodik und über das feine Formen- und Stilgefühl, das trotz aller seltenen Klangeffekte und harmonisch-kühnen Kombinationen die Grenzlinien des Ästhetisch-Schönen keinen Augenblick verläßt. Es kommt hinzu, daß Mendelssohns Tonsprache hier eine ganz ungewöhnliche Wärme und Prägnanz besitzt und das Werk in seinen Schlußteilen eine dramatische Wucht des Ausdrucks und einen unaufhaltsam fortreißenden Schwung der musikalischen Linienführung zeigt, daß es den Hörer, trotz aller Schwierigkeiten des Textverständnisses, immer mehr im Innersten packt und an sich zieht. Perlen edelster Stimmungskunst sind die Solonummern des „Epimetheus", des „Phileros" und der „Epimeleia" in denen zum Teil der Vokalmusik ganz neue Wege gewiesen werden, Höhepunkte der Komposition die rasch berühmt gewordenen Chöre der Schmiede, der Fischer, der Hirten und der Krieger und der dithyrambische Schlußchor: „Heil dir Pandora!", ebenso bedeutend in der Fülle genialer Tonmalereien und musikalischer Charakteristik, wie in ihrer rein klanglichen Größe und berückenden sinnlichen Schönheit.

Die Darmstädter Aufführung wurde dem Werke in vollem Maße gerecht. Das Publikum, das schon fast nach jeder Einzelnummer applaudiert hatte, brachte den Künstlern am Schlusse begeisterte Beifallsovationen dar, und als endlich *Arnold Mendelssohn* selbst auf lorbeergeschmücktem Podium erschien, umbrauste ihn der Jubel der dankbaren und ergriffenen Hörer minutenlang.

H. Sonne.

In **Eisleben** gelangten im Winter 1909/10 folgende Werke unter Leitung von Dr. *Herm. Stephani* zur Aufführung: *Bach*, Drei Kantaten. *Haydn*, Die Schöpfung. *Arn. Mendelssohn*, Das Leiden des Herrn. *W. Wiegert*, Weihnachtskantate. *Wagner*, Szenen aus den Meistersingern. *Draeseke*, Ouvertüre zu „Herrat". *Schillings*, Vorspiel und 1. Szene des 3. Aktes aus der Musiktragödie „Moloch" (Das Erntefest). *Stephani*, „Herbstwald" für Chor und Orchester. *Herzogenberg*, Zwei Hebbelquartette. *Bruckner*, Tedeum.

— Am 3., 4. und 5. Juni d J. findet in Darmstadt das dritte Kammermusikfest statt. Im dritten Konzert kommen Instrumental-Werke von *Reger*, *Pfitzner*, *Woyrsch* unter Mitwirkung *Regers* zur Aufführung.

— Das *Max Reger*-Fest in Dortmund ist glänzend verlaufen. *Reger* feierte nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist und Dirigent Triumphe.

— Unserem geschätzten Mitarbeiter, Herrn Musikschriftsteller Prof. *Otto Schmid* wurde vom Kaiser von Österreich das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens verliehen. Prof. *Schmid* hat mit Erfolg auf dem Forschungsgebiet historischer Armeemarschmusik gearbeitet und unter andern den neuerrichteten Musikkorps der k. und k. Landwehr eine Reihe von Fanfarenmärschen aus der Zeit Erzherzog Karls (1809) zur Verfügung stellen können.

— Herzog Friedrich von Anhalt hat den Dramaturgen des Dessauer „Herzoglichen Hoftheaters", Prof. Dr. *Arthur Seidl*, auf Lebenszeit nunmehr bestätigt und im Charakter als Beamten des Herzoglichen Dienstes mit Pensionsberechtigung ab 1. Mai fest angestellt. Es ist dies ein wichtiger, überaus dankenswerter Schritt zur Verbesserung des Dramaturgen-Amtes im allgemeinen; dürften doch derartig organisierte Posten an den Bühnen Deutschlands und Österreichs bislang überhaupt zu zählen sein. Noch erst jüngst vermochte die „Deutsche Theater-Zeitschrift" nicht unberechtigte Klage zu führen darüber, wie es noch immer nicht gelungen sei, das dramaturgische Fach und seine Funktionen dem komplizierten, „Theaterbetrieb" genannten Räderwerke dauernd wirksam einzugliedern. Um so höher als das Verdienst des theaterkundigen deutschen Fürsten, der damit nur wieder seinen so oft schon bewiesenen Scharfblick für das praktische Bühnenwesen und seine tiefere Einsicht in dessen neuzeitliche Erfordernisse bekundet hat.

Jm Herzogl. Hoftheater in Dessau ging am Ostersonntag, wie uns von dort berichtet wird, die Uraufführung des „Königs von Samarkand", Text (nach Grillparzers „Traum ein Leben") und Musik von *Franz Mikorey*, erfolgreich in Szene. Temperamentvoll, wie diese Oper ist, erfreute sie sich bei glänzender Ausstattung und hervorragender Wiedergabe in fünfmaliger Wiederholung bis zum Schlusse der Spielzeit auch einer sehr lebhaften Aufnahme.

Besprechungen.

Schütz, Rudolf, Musikalische Grundformen. Frankenberg i. S., C. G. Roßberg.

Das vorliegende, 63 Seiten umfassende Werk will der praktischen Einführung in das Verständnis der musikalischen Grundformen dienen und ist in erster Linie für Lehrseminare bestimmt; die Art aber, wie der Verfasser seinen Gegenstand behandelt hat, läßt das Werk für jeden, der sich etwas eingehender mit unserer Kunst beschäftigen will, empfehlenswert erscheinen. Als Grundformen der Polyphonie werden Kanon und Fuge, als solche der Homophonie Lied- und Sonatenform behandelt. An biographischem Stoff enthält das Werk nur das unumgänglich Notwendige; das Leben des großen Bach aber ist ausführlicher dargestellt, „da Bach einesteils als Zentralpunkt unserer gesamten Musikentwicklung, als Gipfel der alten und Grundlage der neuen und neuesten Musik erscheint, andernteils aber gerade bei ihm die Kenntnis seines Werdens und Schaffens zum Verständnis seiner Werke, die dem Dilettanten meist noch immer fern liegen, unentbehrlich ist." Weshalb hier der Hinweis auf den Dilettanten? Die einzelnen Abschnitte des Buches behandeln in gedrängter, aber meist faßlicher Weise Motiv, Fuge, Kanon, Periode, Lied- und Sonatenform usw. Nicht ganz verständlich ist das, was Schütz über das schweifende Organum sagt: „Die Stimmen gingen vom Einklange aus, entfernten sich bald weit, bald trafen sie in konsonierenden Intervallen wieder zusammen." Beim schweifenden Organum begannen beide Stimmen im Einklang, bewegten sich bis zum Abstand einer Quarte und kehrten am Schlusse wieder in den Einklang zurück. Riemann teilt in seinem Handbuch der Musikgeschichte aber auch ein Organum mit, das als das älteste außerhalb der Traktate Hucbalds gilt und in dem die beiden Stimmen alle Intervalle innerhalb der Oktave berühren und stets bei den Wortenden, ein paarmal aber auch inmitten eines Wortes, in den Einklang oder die Oktave treten. Wenn es auf Seite 10 heißt: „Die Werke eines Palestrina (Italien) und Orlando Lasso (Deutschland) bedeuten die erste Blüte der vokalen Polyphonie", so sei bemerkt, daß Lassus wohl nahezu vier Jahrzehnte in München gelebt hat, aber als Niederländer dem niederländischen Stil treu geblieben ist. Eins der wertvollsten Kapitel des Buches ist das sechste. Hier spricht der Verfasser in vortrefflicher Weise über Form und Inhalt der acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel von Bach. Die Periode wird an einer Anzahl von Volksliedern erläutert. Recht anregend sind auch die Analysen der Volkslieder. In der Geschichte des Sololiedes ist das Wirken der Niederländer um 200 Jahre zu früh angegeben (13.—15. Jahrhunder). Auch die Angabe auf S. 10, daß den niederländischen Komponisten des 14.—16. Jahrhunderts die Aufgabe zufiel, das kontrapunktische Rohmaterial zu verarbeiten, entspricht nicht ganz den historischen Tatsachen. Denn die Niederländer treten erst mit Binchois und Dufay auf den Plan, die beide in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebten. Der Verfasser spricht über die bedeutendsten Liederkomponisten und behandelt dann die Liedform im Instrumentalsatze. Ganz besonders hervorgehoben seien wieder die Anlysen von Sonatinen und Sonaten für Klavier von Clementi, Kuhlau, Mozart, Haydn und Beethoven. Ein Kapitel über die geschichtliche Entwicklung der Klaviersonate bildet den Abschluß des empfehlenswerten Buches; bei der Aufzählung der Meister der Klaviersonate nach Beethoven durfte aber Mendelssohn nicht vergessen werden. M. Puttmann.

Briefkasten.

An unsere Leser: Des 100. Geburtstags *Robert Schumanns* (geb. am 8. Juni 1810) werden wir in der Juli-Nummer gedenken. Die von einigen unserer Herren Mitarbeiter zugesagten Artikel trafen bis jetzt noch nicht ein.

Herrn Kantor S. in M. Spätestens im Herbst werden Sie Nachricht über das nächste Fest des „Chorverbandes im Herzogtum Gotha" erhalten.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Deutschlands grösster Romantiker.

Zu Robert Schumanns 100. Geburtstag.

Von Dr. **Walter Niemann** (Leipzig).

Schumann, dessen 100. Geburtstag die Welt am 8. Juni feierte, ist der größte Romantiker deutscher Tonkunst, wie Chopin, dessen 100. nach hübscher Schicksalsfügung gleichfalls in dieses Jahr fiel, der größte polnischer Musik. War Chopin Schöpfer eines neuen Klavierstils und ausschließlicher Klavierkomponist, so muß man bekennen, daß auch Schumanns geschichtliche Bedeutung wohl am festesten auf die Werke gegründet ist, an denen das Klavier seinen ausschließlichen oder mitbestimmenden Anteil hat: auf seine Klaviermusik, sein Lied, seine Kammermusik mit Klavier. Wie Schumann das herrlichste in seiner ersten, frischesten und echtesten Periode fast ausschließlich für Klavier schuf, so ist er im Grunde auch dann, als er die großen Formen der Sinfonie, des Chorwerkes meistern gelernt, niemals ganz vom Klavier losgekommen.



Wären wir das dankbare Volk in Anerkennung ideeller Güter, wie wir es in Belohnung materieller sind — die Robert- und Clara-Schumann-Häuser in der Inselstraße, in der Grimmaischen-, Ritterstraße, am Brühl, am Neumarkt müßten im Blumenschmuck ihrer schlichten Gedenktafeln dastehen! Denn in Leipzig hat sich diese erste „Genieperiode“ abgespielt. Hier wurde die Reihe seiner Klavierdichtungen, hier der größte Teil seiner Lieder, das Bestimmende seines sinfonischen, chorischen und kammermusikalischen Lebenswerkes geschaffen. Das bedeutet unendlich viel gegenüber der zweiten, nach Draesekes Ausspruch in die langsame Verkümmerung zum bloßen Talent ausmündenden tieftraurigen Düsseldorfer Periode. Allein der „Manfred“ hebt sich aus ihr, deren Werke in ihrer müden Melancholie, ihrer rhythmischen Einförmigkeit und

ihrem immer matterem Formalismus die zunehmende geistige Trübung erschütternd verraten, noch einmal als echtes Geniewerk heraus.

Der Nichtsachse erlebt bei Schumann das Wunder, daß er in seiner reichen, phantasievollen, natur- und herzenswarmen und aufrichtigen Kunst, in seinem poetischen, weitblickenden und neidlos das fremde Gute anerkennenden und fördernden literarischen Schaffen nicht nur nichts von der engen Nüchternheit und den kargen Naturreizen des damaligen Leipzig entdeckt, sondern daß er nur aus einem wesentlichen Charakterzuge seines Schaffens den Zwickauer, den Sachsen Schumann herausfühlt. Das ist seine naive, jugendfrische, ja burschikose und studentische Fröhlichkeit im volkstümlichen Gewande, jene echt sächsische naive Munterkeit, die schon das Schaffen der alten sächsischen Liedermeister verklärt. Schumann stand mitten inne in der literarischen Bewegung seiner Zeit. Seine romantischen Götter, die Jean Paul, Hoffmann, Byron, Schlegel, Tieck, Eichendorff und wie sie alle heißen, wirkten bestimmend auf Idee und Ausführung seiner Werke ein. Im Gegensatz zu allen klassizistisch Veranlagten wie Brahms gab er mit jedem neuen einer jeden Gattung nicht nur das kühnste und freieste in der, seiner Idee alles aufopfernden Formbehandlung, sondern auch das beste. Diese romantisch-literarische Neigung, die den Tondichter wie den Schriftsteller Schumann in gleicher Weise beherrschte, hat ihn zeitlebens nicht verlassen. Der schwärmende Jean Paul zu Beginn, der weltschmerzliche Byron am Ende seiner Laufbahn!

Zur Jugendfrische tritt alles, was Schumanns Lieblingsworte »schwärmen, Schwarmgeist« umfassen: Grazie, Keckheit, Kaprice, schwärmerische Herzlichkeit, hinreißender Schwung. Das ist der »Gefühlsschwung«, von dem der alte Friedrich Wieck sprach; aber freilich kein Pariser und Thalbergianischer, sondern ein echt deutscher. Schumann war trotz seiner »Faustszenen« keine dämonisch suchende Faustnatur, sondern ein weicher, hingebungsvoller Lyriker. War er auch „Beethovener", konnte er sich gelegentlich auch zu Beethovenscher Größe aufschwingen — man denke an das Adagio der C dur-Sinfonie, an die Form seiner Ouvertüren und großen Kammermusikwerke — so hat er doch das herrlichste als Lyriker gegeben. Mozarts Ritterlichkeit steigert er zum phantastischen Heldengedicht. Die Gesangsmäßigkeit seiner Themen zu jenem freistimmig-vielstimmigen, lustig durchbrochenen, jenem voll versteckter Melodien erklingenden und rhythmisch scharf belebten Klaviersatz, den Eisenstein in seiner „Reinheit des Klaviervortrages" so sinnig ein „phantastisch verschlungenes Gezweig" nennt. Heftig-aufgeregt, ungestüm, frohgemut und phantastisch auf der einen, traumhaft, duftig und schwärmerisch auf der anderen Seite. Dem, was ihn beim Schaffen innerlich bewegt hatte, liebte er durch kleine poetische Mottos nachträglich Ausdruck zu geben. Dabei wurde er aber keineswegs zum Programmmusiker, sondern blieb wie Chopin ein poetisch inspirierter Tondichter. Doch auch ihm bestimmte schon die Idee die Form; er beugte sich dem klassischen Formideal, er versuchte es aber stets — wir denken da an die D moll-Sinfonie — durch thematische Verknüpfungen der einzelnen Sätze, durch Aufnahme zweier gegensätzlicher Trios im Scherzo und andere feine Züge um- und weiterzubilden.

Füllte er hier neuen Wein in alte Schläuche, so gab er auch den Anstoß zur Wiedergeburt einer edlen deutschen Jugend- und Unterrichtsmusik, die durch die Seichtigkeit der „Modischen" jener gefährlich verthalbergerten, vermayerten und verdöhlerten Jahrzehnte, durch die Flachheiten der Pariser und Wiener Dilettantenfabrikanten seit der Klassikerzeit fast ganz gestorben war. Sind auch sein „Jugendalbum", seine „Kinderszenen" und Sonatinen mehr eine, die Kinderwelt verherrlichende Musik für Erwachsene — zahlreiche Nachfolger, an erster Stelle Stiehl, Karl Grädener und die Dänen, haben ihn hier besser verstanden wie die Getreuesten der Schumannianer, die seinen Klaviersatz und seinen Gefühlsschwung möglichst treulich kopierten. Bargiel, Brambach, Dietrich, Dessoff, Lührß, Bürgel, Deprosse, Saran, von Sahr sind tot, aber Kirchner, Heller, Volkmann, Reinecke, Stiehl, Grädener, Grammann haben uns durch ihre bewußte Pflege kleiner Formen, namentlich in reizenden Stückchen für die Kinderwelt in Schumanns Sinne, einen Schatz hinterlassen, der, wenn auch vorübergehend wieder verschüttet, doch stets seinen hohen Wert, seine lebendige Kraft behalten wird.

Wie stehen wir heute zu Schumann? . . . Es wäre schön, wenn die Schumannfeiern dieses Jahres die wachsende Entfremdung und Erkältung unserer jungen Generation von Schumannscher Romantik aufhalten könnten. Wir glauben es nicht. Unser einseitig intellektuelles, technisch-materialistisches Zeitalter hat für die nach innen gewandte warme Herzlichkeit, den seelischen Reichtum, die Phantastik und Romantik der Schumannschen Musik, die wundervolle Idealität der Schumannschen Künstlererscheinung nur noch wenig Sinn. Ihm sind Jean Paul und Hoffmann zu dichterischen Curiosa geworden, wie könnte es innerlich noch in Schumann leben? Eins aber kann es noch, da es so heiß um Neues, Umwälzendes ringt, an Schumann voll verstehen: seinen „zukunftsträchtigen" Geist — nach Arthur Seidls feinem Wort —, der mehr mit liebevollem Herzen kraft genialer Intuition der Einfühlung wie mit scharfen Verstandesmitteln das Neue, das Gut und Hoffnungsvolle zum Licht drängender Kunst am Webstuhl seiner Zeit herausfühlte und emporhob.

Das Widerspiel von Vult und Walt, von Florestan und Eusebius, die ganze Gefühls- und Gedankenwelt jener Romantiker um Schumann liegt heute nicht mehr in der Luft, sondern verlangt unsere Einfühlung. Der innerste Kern Schumannscher Kunst dagegen trägt den Keim ewiger Jugend, weil er im großen und reichen Menschenherzen liegt. Möge unsere herzensarme, der Ideale bare Zeit ihn wenigstens noch dort nutzen, wo er die schönsten Früchte verspricht: im deutschen Hause.

Robert Schumann.

Von **Franz Rabich.**[1])

Am 8. Juni d. J. feiert man überall in der musikalischen Welt den 100. Geburtstag *Robert Schumanns*, und auch wir wollen den Werken des Meisters lauschen und uns des herrlichen Menschen freuen, der so köstliches schuf. „Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen", schreibt Schumann 1843 an einen Freund, dasselbe Bekenntnis, das er der Geliebten früher mit den Worten ablegte: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles merkwürdige der Zeit ergreift." Oder 1838: „Noch fühle ich manches in mir, ja, oft bin ich so vermessen zu glauben, die Tonkunst als Sprache der Seele stände noch in den Anfängen."

Ein wundervoll reines Leben hat Schumann gelebt. Es war getragen von festem Gottvertrauen, geheiligt durch den unerschütterlichen Glauben an den inneren Beruf, beseligt durch die treue Liebe zu einer würdigen Frau. Welche Anmut der Seele enthüllen folgende Zeilen an seine Mutter (1828): „Ich kann mir Dich im Geiste so recht denken, wenn Du so einsam spazieren gehst, wehmütig an den Himmel blickst und dann den Richter über den Sternen und den Lenker des Geschicks fragen willst: Warum hast Du mir alles genommen, was kein Leben und keine Zukunft mir wiedergeben und aufwiegen kann? — und wenn Du dann lächelnd auf die ewigen Blüten und Blumen der herrlichen reichen Natur niederschaust und Dein frommes Herz Dir leise zuruft: Gott weiß es am besten! — und dann blickst Du getrösteter um Dich und möchtest ausrufen: Ach, das Leben ist doch schön, und der ganze Mensch eine Freudenträne der Gottheit!" — Und in der schwersten Zeit des Herzeleids, als ihm die Hand der Geliebten von ihrem Vater versagt worden war, ruft er aus: „Tröste mich, lieber Gott, daß er mich nicht in Verzweiflung untergehen läßt. Ich bin ausgerissen an der Wurzel meines Lebens." — Und 1840, als Schumann die Braut erstritten, lädt er seinen Freund Becker zum Trauzeugen, indem er u. a. äußert: „Mit Gottes Segen soll der 12. September der Tag sein, der uns vereint."

Von seinem inneren Berufe redet der Student der Rechte in Heidelberg, indem er seinen Lehrer zur Mutter sprechen läßt: „der Himmel habe ihn zu keinem Amtmann geboren", und fortfährt: „weil alles tüchtige eben vom Himmel kommt und nur geboren wird". Und wenig später: „In Leipzig hab ich unbekümmert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt und geschlendert und im Grunde nichts rechtes zusammengebracht; hier hab ich mehr gearbeitet, aber dort und hier nur immer innig und inniger an der Kunst gehangen. Jetzt steh' ich am Kreuzwege, und ich erschrecke bei der Frage: Wohin? — Folg ich meinem Genius, so weist er mich zur Kunst, und ich glaube, zum rechten Weg." Und abermals wenige Wochen später: „Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich kann es, und ich muß es." Zehn Jahre später: „Ist doch jeder Mensch auf das heiligste verpflichtet, die höhern Gaben, die in ihn gelegt sind, zu bilden." — Genie ist Fleiß! Diese Wahrheit bewährte Schumann wie wenige. Als Schüler schon und Student förderte er sein musikalisches Können, und als er dann ganz zur Musik überging, widmete er sich der theoretischen Schulung und dem Klavierspiel mit beispielloser Energie. Infolgedessen erlangte er auf dem Klavier eine Fertigkeit, die ihn zu einem Rivalen der größten Virtuosen seiner Zeit gemacht hätte, wäre nicht durch die Art seines Übens eine unheilbare Schwächung seiner rechten Hand eingetreten. Schwerer als den Verzicht auf den Ruhm des Virtuosen empfand Schumann in der Folge die Unmöglichkeit, sich bei der Werbung um die Geliebte auf so glänzende Einnahmen zu berufen, wie er sie als Konzertspieler gehabt hätte. Wie der Mutter Sorge um sein Brot ihn gezwungen hatte, sich zunächst der Rechtswissenschaft zu widmen, „die einen bei dem Anfang schon niederschmettert durch ihre eiskalten Definitionen", so war es die Sorge ums Brot auch, die ihm den Kampf um die Geliebte aufzwang. Dieser Kampf war um so furchtbarer für ihn, weil diese Sorge nur wenig begründet war, weil nach Ansicht Schumanns lediglich böser Wille sie künstlich

[1]) Als Einführung für das Programm der Schumannfeier in Ohrdruf geschrieben.

konstruierte, vor allem aber, weil sie Schumann in außerordentliche Konflikte des Gewissens brachte. Er war dankbar für jedes freundliche Zeichen, tief dankbar jedem, der ihm gutes erwies, wie sollte er nicht erst recht dem Lehrer dankbar sein, der ihm die wesentlichsten Grundlagen seiner künstlerischen Schulung gegeben hatte, dem Manne, der das geliebte Mädchen zur großen Künstlerin gefördert hatte? Der Vater Wieck war zweifellos als Mensch und Künstler hervorragend, und nun sah Schumann gerade diesen Mann im Kampfe gegen ihn sich herabwürdigen aus jämmerlichen Gründen. Aber selbst diese Not der Seele hat Schumann nicht zum Versinken in seinen persönlichen Angelegenheiten zu bringen vermocht, er schuf köstliche Werke in diesen Jahren und war der von ihm begründeten Neuen Zeitschrift für Musik ein fleißiger Leiter. 1840 berichtet er selber einem Freunde: „Glauben Sie wohl, daß ich in den beiden vergangenen Jahren 400 Seiten Musik geschrieben, die auch meistens gedruckt ist? Und dann denke ich doch auch, meine Musik hat nichts vom Handwerk an sich, und kostet dem Herzen mehr, als man ahnen mag . . .“ Und im gleichen Jahre: „Ich habe wieder so viel komponiert, daß mir's manchmal ganz unheimlich vorkommt. Ach, ich kann nicht anders, ich möchte mich totsingen wie eine Nachtigall.“ Ja, in der letzten Zeit des Kampfes um die Geliebte vollzieht sich in Schumann ein Umschwung, erobert er seiner Feder ein neues Arbeitsgebiet: das Lied, den Chor. „Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältnis zur Instrumentalkomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze . . .“ Im selben Jahre 1840 heißt es im Tagebuche: „Eins beglückt mich, das Bewußsein, noch lange nicht am Ziel zu sein und immer noch besseres leisten zu müssen, und dann das Gefühl der Kraft, daß ich es erreichen kann.“ Daß dieser Mann das Gefühl einer starken inneren Entwicklung in seinen Äußerungen wiederholt zum Ausdruck bringt, nimmt nicht Wunder, und es geschieht das stets mit stolzer Betonung des ungeheuren Ernstes seines Strebens: „Freilich hab ich es mir sauer werden lassen“, schreibt er 1849, „und 20 Jahre hindurch, unbekümmert um Lob und Tadel, dem einen Ziele zugestrebt, ein treuer Diener der Kunst zu heißen.“ Oder: „Betrachten Sie meine Kompositionen genauer, so müßten Sie gerade eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Anschauungen darin finden, wie ich denn immer danach getrachtet habe, in jeder meiner Kompositionen etwas anderes zutag zu bringen, und nicht allein der Form nach.“ Schumann duldete aber auch nie eine oberflächliche Kritik über seine Arbeiten, und schon 1841 läßt er sich folgendermaßen vernehmen: „In Ihrem Aufsatze über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die zweite Klasse setzen. Ich verlangte nicht nach der ersten, aber auf einen e i g e n e n Platz glaub ich Anspruch zu haben.“ Solch berechtigter Stolz verträgt sich wohl mit aufrichtiger Bescheidenheit; ungezählt sind die Worte schwärmerischer Verehrung Bachs, Beethovens, Mozarts, Schuberts. „. . . Klara, heute war ich selig. In der Probe wurde eine Sinfonie von Franz Schubert gespielt. Wärest Du dagewesen! Die ist Dir nicht zu beschreiben; das sind Menschenstimmen, alle Instrumente, und geistreich über die Maßen — und die Instrumentation trotz Beethoven — und diese Länge, diese himmlische Länge, wie ein Roman in vier Bänden, länger als die neunte Sinfonie. Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben!“ Und 1838 bittet er die auf einer Konzertreise in Wien befindliche Braut: „Willst Du denn nicht unsern Schubert besuchen? Und Beethoven? Und nimm einige Myrtenzweige, binde je zwei zusammen und lege sie ihnen aufs Grab, wenn es geht — dabei sprich leise Deinen Namen und meinen aus — kein Wort weiter — Du verstehst mich.“ Aber nicht nur der Größe Verstorbener hat sich Schumann gebeugt, einer seiner schönsten Züge war es, daß er mitlebenden Kunstgenossen nicht nur gerecht wurde, sondern selbst dann ein hingebender Freund war, wenn diese, wie Mendelssohn z. B. seine Art nicht verstanden. Ein so freier Geist allein konnte denn auch nur in der bereits erwähnten neuen Zeitschrift eine Reform der musikalischen Kritik seiner Zeit mit Erfolg unternehmen, und ein unvergeßliches Verdienst der kritischen Tätigkeit Schumanns ist es, daß er Chopin, Berlioz und Brahms die Bahn gebrochen hat.

Schumann war freilich nicht nur Musiker. „Künstler sind nicht, die eins oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen.“ Er war einer der ersten bedeutenden Komponisten, die auf der Höhe der Bildung ihrer Zeit standen und die deshalb von ihrem Wirken sich unter den Gesichtspunkten der großen Kulturzusammenhänge Rechenschaft ablegten.

Der Programmusik blieb Schumann fremd, trotz der Überschriften der Kinderszenen oder des Karneval. Schon 1834 und wiederholt später hat Schumann betont, daß ihm die Überschriften zu seinen Kompositionen immer erst nach deren Konzeption kamen. 1839 äußert er mit Bezug auf den Kritiker Rellstab: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche mir die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, das mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“

Wie Schumann sein Deutschtum äußerlich dadurch bekannte, daß er möglichst nur deutsche Bezeichnungen verwandte und gegen das Ausländertum in der Titel- und Tempobezeichnung lebhafte Einwendungen erhob, so war er deutsch auch in seinem Schaffen, das auf sinnlichen Reiz nicht, sondern auf die Bewegung des Gemüts ausschließlich gerichtet war. So ward er der größte Poet der kleineren musikalischen Formen, der unübertreffliche Meister ganz speziell des Liedes, als dem wir ihm heute vornehmlich huldigen.

Die musikalische Form der deutschen Volkslieder.

Von **Rich. Noatzsch.**

III.

Wenden wir jetzt unsern Blick auf die Formen des modernen Volksliedes! Da ist gleich von vornherein festzustellen, daß wir die alten Formen alle wieder unverändert vorfinden. Nur der musikalische Ausdruck, den die Lieder bieten, ist mit der Zeit ein ganz anderer geworden. Es wurde schon weiter oben darauf hingewiesen, daß diese Veränderung der Ausdrucksweise ihren Grund hauptsächlich im Aufkommen einer neuen Musiktheorie gehabt hat. Die kontrapunktische Arbeit hatte um 1750 ihren Höhepunkt erreicht, das Reich der harmonischen Verbindungen macht bereits um diese Zeit seine Herrschaft mit allem Nachdruck geltend. Es baute Melodien auf ganz anderen Grundlagen auf als die vorhergehende Zeit, Melodien, die dringend nach einer Harmonisation verlangten. Dazu kamen noch verschiedene andre Umstände. Um 1700 stand die Komposition von Vilanellen und Madrigalen in vollster Blüte. Ebenmaß, Schönheit und Ausdruck der Formen sind ihre besonderen Kennzeichen. Diese Kompositionen geben aber nicht den Ausdruck und die Stimmung der Menge, sondern nur der einzelnen Person wieder. Nahm sich das Volkslied die Madrigale und Vilanellen zum Vorbilde, so kam es in die Lage, eins der wichtigsten seiner Merkmale zu verlieren, nämlich die Ausdrucksgewalt der Allgemeinheit. Es gab freilich dafür etwas anderes in der Wärme des persönlichen Empfindens, eine Gegengabe, die bei dem Volksliede hinter dem Ausdruck der Menge zurückstehen muß.

Auch der gewaltige Aufschwung, den das Theaterwesen und da wieder besonders die Oper in der Mitte des 18. Jahrhunderts nahm, blieb nicht ohne Einwirkung auf den Volksgesang. Es ist bekannt, daß Deutschland durch zwei Jahrhunderte hindurch auch in bezug auf die Oper ein Tributstaat Italiens war. Das besondere Kennzeichen der italienischen Oper ist „die herzschwelgende Melodie", wie Doles sagt, eine Melodiebildung also, die ihre Schönheit einzig und allein ohne Rücksicht auf den Text in sich selbst sucht. Dadurch, daß sich das deutsche Volkslied auch nach dieser Seite hin dem damaligen Zeitgeschmacke anpaßte, verlor es besonders zwei Seiten seiner alten nationalen Eigentümlichkeiten zum großen Teile: die Übereinstimmung der Sprach- und Gesangsmelodie und die alten prägnanten Rhythmen. Gegen früher weist die Melodieführung des Volksliedes nach 1700 ganz entschieden eine Verweichlichung auf, die sich von einer starken Sentimentalität nicht fernzuhalten vermag. Vor einer völligen Zersetzung, wie sie uns leider das geistliche Volkslied im planen Choral der Gegenwart bietet, wurde das Volkslied durch seinen weltlichen Charakter und durch die damit zusammenhängende Verwendung kleiner Notenwerte bewahrt. Es verschwinden seit Anfang des 18. Jahrhunderts aus dem Volksliede die markanten wechselnden Rhythmen, um einem gleichbleibenden Taktmaße Raum zu geben. Mit der Entwicklung der Tanzkunst und da besonders mit der Einführung der Rundtänze mit Instrumentalbegleitung stirbt ein wichtiger Zweig der musikalischen Volkskunst ganz ab, das Tanzlied. Zwar haben wir auch unter den modernen Volksliedern noch solche mit ausgesprochenen Tanzrhythmen („Rosenstock, Holderblüt", „Drunten im Unterland"), mit den alten aus der Praxis hervorgegangenen Tanzliedern haben sie aber nichts mehr gemein.

Der Einfluß der Oper auf die deutsche musikalische Volkskunst ist ein bedeutender gewesen, nicht nur der italienischen und französischen, sondern vor allen Dingen der bodenständigen deutschen, von Mozarts „Zauberflöte" an bis zu Webers „Freischütz". In den vielen eingestreuten Liedformen fand auch der einfache Mann etwas seinem Geschmacke Entsprechendes, das er ohne viel Mühe und Anstrengung aus dem Opernhause mit in sein Heim nehmen konnte. Diese lebhaft sprudelnde Quelle versiegte aber, als sich in der Opernkomposition Richard Wagners Leitmotivstiel durchsetzte, der sich nicht in die vorhandenen Formen einzwängen ließ. Einen volkstümlichen Zug mußte die moderne Oper ohne weiteres einbüßen, einen Zug, den auf jeden Fall die ältere Oper in reichem Maße besaß, nämlich die außerordentlich leichte Übertragung einiger gefälliger Weisen in das Haus, in die Familie und Gesellschaft und nicht zuletzt auf die Gasse.

Das große Publikum suchte nach Ersatz und fand diesen in der Operette, die ihm in reichem Maße das bot, was die Oper vermissen ließ, musikalische Alltagskost. Ist es nicht eigentlich selbst-

verständlich, daß die rapide Entwicklung der modernen Operette gerade in dem Punkte einsetzt, von dem an die moderne Oper neue Wege zu wandeln beginnt? Vom musikalischen Standpunkte und vom Interesse des Volkes aus ist es sehr wohl zu verstehen, daß erfindungsarme, läppische Operettenprodukte schwindelerregende jährliche Aufführungszahlen erreichen, daß an Großstadttheatern die Pflege ernster Kunst nur auf den materiellen Erfolgen der Operette möglich ist und daß man auf der Straße und im Hause fast nur noch ausschließlich Operettenschlager zu hören bekommt. Dem Musiker müßten die Gründe für diesen Zustand klar sein. Er kann nur im Interesse der Veredelung des Volksgesanges wünschen, daß recht bald ein Reformator erschiene, der unserer Zeit eine moderne Volksoper schenkte.

Wurde das Volkslied früher immer unter dem Einflusse der Melodie geschaffen, so daß Text und Weise ein unzertrennbares Ganze bildeten, so ist nach 1700 in den allermeisten Fällen das Volkslied ein Kompagnieunternehmen eines Dichters und eines Komponisten. Wir haben seit Beginn des 18. Jahrhunderts ein eigentliches Volkslied in des Wortes wahrster Bedeutung überhaupt nicht mehr. Alle diese modernen Lieder tragen die Merkmale absichtlicher Hervorbringung und absichtlich angelegter Volkstümlichkeit an sich, wir sollten sie also nur als volkstümliche Lieder in des Wortes weitester Bedeutung bezeichnen. Es spricht dabei gar nicht mit, woher diese modernen Lieder stammen, ob aus einer Oper („So leb denn wohl") oder von einem bestimmten Komponisten (Silcher), sie sind fast durchweg volkstümliche Kunstprodukte. Wir haben also auch in dieser Beziehung im weltlichen Volksliede denselben Entwicklungsgang, wie im kirchlichen, insonderheit im evangelischen Choral. Auch das moderne Volkslied weist die zweiteilige Form auf, die durch die Formel A + B gekennzeichnet wird. Als Beispiel diene hier das „Üb immer Treu und Redlichkeit", in welchem beide Teile von gleicher Länge sind. Auch alle die Ungleichheiten, die das alte zweiteilige Volkslied aufwies, finden wir hier wieder. Bald sind die beiden Teile ungleich lang („An der Saale hellem Strande"), bald ist die Grundform mit einem Anhang oder mit einem Refrain versehen („Sah ein Knab", „Ich hab mich ergeben"), bald werden beide Teile wiederholt („Nun ade, du mein lieb Heimatland") und was der Varianten mehr sind. Auch die alte dreiteilige Form A :‖ + B finden wir in den modernen Erzeugnissen musikalischer Volkskunst wieder. („Es klappert die Mühle", „Wie reizend, wie wonnig"), auch mit der alten Eigenart, daß A einfach steht, B aber wiederholt wird („Im Krug zum grünen Kranze").

In den volkstümlichen Liedern der Gegenwart tritt uns eine Form entgegen, die das alte Volkslied nicht aufweist, nämlich die moderne Dreiteiligkeit, welche sich in der Formel A + B + A ausdrückt. Sie hat mit der alten Dreiteiligkeit, die sich musikalisch außerordentlich stark an die Zweiteiligkeit anlehnt, nichts zu tun, ist vielmehr etwas absolut Neues, was sich im Volksgesange der Gegenwart bemerkbar macht.



Es wurde weiter oben darauf hingewiesen, daß sich auf die Formen des alten Volksgesanges die Formen der Instrumentalmusik vergangener Zeit zurückführen lassen. In der modernen Dreiteiligkeit des volkstümlichen Gesanges der Gegenwart haben wir den umgekehrten Fall: eine Form, die sich in der alten Instrumentalmusik ausbildete, findet direkten Eingang in die musikalische Volkskunst. Wir wissen, daß Lully die Form des kleinen Menuetts (ohne Trio) in seine Opern einführte. Diese Orchesterstücke zeigen die Form A + B + A. Von seinen Nachfolgern wurde gerade nach dieser Seite hin sehr stark gearbeitet. Bei der außerordentlich großen Volkstümlichkeit der Oper in früheren Zeiten kann es nicht Wunder nehmen, daß gerade diese vielfach angewandte, sehr gefällige Form Volkstümlichkeit erlangte. Jedenfalls bietet unsre moderne volkstümliche Literatur eine Unmenge von Beispielen gerade für diese Form, die das alte Volkslied nicht kennt.

Besonders zu erwähnen ist noch die Form der sogenannten Rundgesänge, die wir u. a. auch in dem Liede „Freut euch des Lebens" finden. Auf den ersten Blick wird dieses Lied ebenfalls die dreiteilige Form aufweisen. Man kann aber sehr wohl auch den ersten Teil bis „verblüht" als Hauptsatz, den zweiten aber von „man schafft" bis „blüht" als Zwischensatz auffassen. Betrachtet man dann das Lied mit allen seinen Versen als Ganzes, so hat man eine regelmäßige Abwechslung von Haupt-

und Zwischensatz mit einem Hauptsatz als Schluß. Das würde also folgende Form ergeben:

Hauptsatz — Zwischensatz — Hauptsatz —
Zwischensatz . . . . . — Hauptsatz.

Das ist die Form des Rondo mit einem Thema. Das Rondo war ursprünglich ein Tanz. Es ist also wohl auch hier zu vermuten, daß dieser in die reine Instrumentalmusik und damit in die Oper übergegangen ist. Von dieser rettete sich wenigstens seine Form in das moderne volkstümliche Lied.

Der Unterschied zwischen der alten und der modernen Melodie ist bereits weiter oben gekennzeichnet worden. Die alte Melodie fordert in der praktischen Darstellung die Einstimmigkeit, während die moderne, auf harmonischer Grundlage beruhende zur vollen Entfaltung ihrer Wirkung der Mehrstimmigkeit bedarf, worin ihr ganz besonders das moderne Tonartensystem und das fast völlige Fehlen des Mollgeschlechts in den Erzeugnissen moderner musikalischer Volkskunst entgegenkommt. In der Praxis finden wir diese Lieder fast immer zweistimmig wieder. Es hat sich im Laufe der Zeit eine volkstümliche Zweistimmigkeit herausgebildet, die dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen ist und die immer wiederkehrt. Der Grundton wird gewöhnlich am Anfang eines Liedes von beiden Stimmen unisono gesungen, bei Wiederholungen dagegen von der Grundterz begleitet. Die Sekunde in der Melodie hat in der Regel die Grundquinte, die Terz den Grundton zur zweiten Stimme. Zu den weiteren Intervallen in der Melodie gesellen sich in der zweiten Stimme entweder Terzen oder Sexten, die im Durchgang wohl auch einmal von andern Intervallentfernungen unterbrochen werden. Wie das ganze Volkslied weitergehende Modulationen nicht kennt, so hält sich auch die zweite Stimme im allgemeinen frei von chromatischen Veränderungen. Einfach, wie der Modulationsgang ist auch die harmonische Grundlage der modernen volkstümlichen Lieder. In vielen Fällen besteht das gesamte Akkordmaterial eines Liedes nur aus den drei Hauptdreiklängen, einige begnügen sich sogar mit dem tonischen und dem Dominantdreiklang („Alles neu"). Es gesellen sich dann und wann auch wohl noch einige Parallelklänge zu diesen Grundakkorden, komplizierten harmonischen Gebilden aber ist der Volksgesang abhold. Grade in dieser Einfachheit der harmonischen Grundlage liegt mit eine Haupteigentümlichkeit der modernen Volksgesänge und ganz sicher auch eine Lösung des Rätsels ihrer allgemeinen Verbreitung. Die Verbindung der drei Hauptdreiklänge scheint jeden halbwegs musikalisch gebildeten Menschen ebenso angeboren zu sein, wie seine Vorliebe für den nach oben gerichteten reinen Quartenschritt, der in Volksliedanfängen so außerordentlich häufig vorkommt. (Das Ausrufen der Waren z. B. an Bahnhöfen geschieht unbewußt in den allermeisten Fällen in dieser reinen Quarte). Will man eine volkstümliche Melodie sinngemäß mehrstimmig setzen, so hat man diese im natürlichen Volksempfinden liegenden musikalischen Grundlagen zu berücksichtigen. Das Verfehlte von Volksliedbearbeitungen vieler moderner Komponisten liegt hiernach ganz offen zutage. (Vergleiche hierzu die Volksliedbearbeitungen von Richard Strauß in den Kaiserliederbüchern.) Ebenso wie die weltgeschichtliche so liebt auch musikgeschichtliche Entwicklung Wiederholungen. Wir sahen, daß die alten Volksmelodien von den Kontrapunktikern früherer Zeiten als Grundlagen für neue, kunstvolle Kompositionen benutzt wurden. Dieselbe Erscheinung hat unsre Zeit auch auf Grund der modernen Volksliedmelodien gezeitigt. Auch heute lieben es bekannte Komponisten für Männerchor, solche Melodien in eine der Mittelstimmen zu legen oder sie auf zwei Stimmen zu verteilen, während sie den andern Stimmen die entsprechenden Füllungen zuweisen. von Othegravn u. a. haben die Männerchorliteratur um einen neuen Typ nach dieser Richtung hin bereichert, und es muß zugegeben werden, daß sich unter diesen Kompositionen ganz reizende Sächelchen finden. Eine andere Frage ist die, ob dem Volksliede an sich durch diese Verarbeitungen gedient ist, und das möchte wohl ganz energisch angezweifelt werden. Das zum Kunstliede verarbeitete Volkslied scheidet aus dem reinen Volksgesange aus; eine Förderung kann dieses von jenem kaum erfahren.

Anders steht es mit den dialektischen Volksliedern der Gegenwart. Der Satz, daß eine Wiederlebung der Volksliedkomposition unmöglich sei, da dieselbe ein geistiges Niveau des ganzen Volkes voraussetze, das bei uns Deutschen in den letzten hundert Jahren in jeder Beziehung ganz gewaltig gestört worden sei, bedarf einer gründlichen Revision. Gewiß wird man heute kaum volkstümliche Lieder schreiben können, welche die Gesamtheit des deutschen Volkes als Gemeingut betrachten würde. Diese allgemeine Verbreitung war aber auch früher nur einigen wenigen Liedern beschieden; die Einflußsphäre der meisten Volksgesänge beschränkte sich auf den Gau, auf den Volksstamm. Es ist nur mit Freuden zu begrüßen, wenn in der Gegenwart ähnliche Lieder in neuem Gewande in verschiedenen Gegenden Deutschlands wieder auftauchen. Erinnert sei hier an die Volkslieder des erzgebirgischen Volkssängers Anton Günther in Gottesgab, der bis jetzt gegen fünfzig solcher Gesänge in Wort und Weise auf selbstentworfenen und selbstgefertigten Postkarten veröffentlicht hat. Die meisten von diesen Liedern sind auch jenseits der Grenzen des Erzgebirges bekannt geworden. Welchen segensreichen Einfluß solche Volksgesänge haben können, sieht man auch an den Kindern der Güntherschen Muse. Sie werden bei uns nicht nur

auf den Straßen und in den Schulen, sondern auch in den Familien ohne Unterschied des Bildungsgrades gern und oft gesungen und haben es vermocht, den seichten Gassenhauern und Operettenmelodien das Wasser abzugraben. Unter solchen Verhältnissen kann von einem Brachliegen der Volksliedkomposition nicht die Rede sein. Ihrem Inhalte nach sind diese modernen erzgebirgischen Lieder das getreue Abbild der erzgebirgischen Bevölkerung. In den Texten herrscht bei aller Derbheit und bei allem anspruchslosen Humor ein ziemlicher Grad von Sentimentalität vor. Die Weisen, die von einem Dilettanten stammen (Günther ist Lithograph), sind teils zwei-, teils dreiteilig, ein neuer Beweis für die Volkstümlichkeit gerade dieser musikalischen Formen.

Alle Gesangvereine, auch die größten und berühmtesten, sollten dem Volke gerade das Volkslied in der einfachen, schlichten Form bieten, der ihm unter allen Umständen eigen ist. Nicht nur so nebenbei dürften sich die Sängervereinigungen mit dem Volksliede beschäftigen, dem man in den allermeisten Fällen aus Gnade und Barmherzigkeit die althergebrachte eine Konzertnummer notgedrungen einräumt; sie alle, große und kleine, müßten auf dem Volksgesange fußen. Ob der laute Beifall, den das Publikum gewöhnlich auch in der widernatürlichsten Programmzusammenstellung gerade dem Volksliede zollt, die Gesangvereinsleiter nicht einmal auf den Gedanken bringen wird, daß mit dem Volkslied im Konzert noch mehr als jetzt anzufangen sei? „Veranstaltet Volksliederabende!“ Das muß die Forderung für die Zukunft sein. Wie sagt doch Nagel? „Wenn das Volk durch systematische Arbeit erst wieder einmal des Schatzes seiner Volksmusik bewußt geworden ist, wird man eine wirksame Handhabe gegen den Schmutz und die Zote der Tingeltangelprodukte besitzen!“ Und die Lösung dieser Aufgabe sollte nicht des Schweißes der Edelsten wert sein?

Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

2. Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis.

Zu den glänzendsten Festlichkeiten, die im Zeitalter der kunst- und prachtliebenden beiden Herrscher, die den Kurhut Sachsens und Polens Königskrone auf ihrem Haupte vereinigten, August des Starken und seines Sohnes August III., in deren sächsischer Residenzstadt abgehalten wurde, gehörten die aus Anlaß der doppelten Vermählungsfeierlichkeiten, die das Jahr 1747 brachte. Vom 10. Juni bis 3. Juli währten sie und Tausende von Fremden kamen deshalb nach Dresden. Die Herrscherhäuser Bayerns und Sachsens waren es, die sich damals aufs engste verbanden. Der junge Kurfürst Maximilian III. vermählte sich am 13. Juni mit der ältesten Tochter August III., der Prinzessin Maria Anna, wie damals üblich, durch Procuration. Deren Bruder, der Kurprinz Friedrich Christian, vertrat den Bräutigam. Am gleichen Tage aber hatte in München die Vermählung des letzteren, gleichfalls durch Procuration, mit der Schwester jenes, der Prinzessin Maria Antonia Walpurgis stattgefunden. Der 20. Juni war der Tag ihres feierlichen Einzugs, der unter einer selbst in diesen Tagen höfischen Prunkes ungewöhnlichen Prachtentfaltung geschah.

Maria Antonia war die älteste Tochter des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern, nachmaligen Kaisers Karl VII., und der Erzherzogin Maria Amalie, die als jüngere Tochter Kaiser Josephs I. eine Schwester der Kurfürstin-Königin Maria Josepha von Sachsen-Polen war, und entstammte also einem Hause, in dem die Musik längst Heimatberechtigung gefunden hatte. In München, wo Giovanni Ferrandi ihr Lehrer gewesen war, hatte bis zu seinem am 12. Juli 1742 erfolgten Tode noch Meister Felice dall'Abaco als Kammerkonzertmeister und kurfürstlicher Rat gelebt und gewirkt, und ihr Bruder war der Fürstin geistesverwandt in seinen musikalischen Neigungen gewesen. In Dresden wiederum aber trat sie auch nicht in einen ihr fremden Kreis. Wie sie später Friedrich dem Großen erzählte, war die erste Arie, die sie gesungen hatte, eine Hassesche gewesen; Moritz Fürstenau vermutet, daß es eine solche aus der Oper „Catone in Utica“ gewesen sei. Den „Caro Sassone“, den berühmten Gatten der kaum minder berühmten Faustina Bordoni, kannte sie auch bereits persönlich. Als er im Vorjahr im Gefolge seines königlichen Herrn in München weilte, hatte sie mit ihm musiziert, er hatte sie am Klavier zum Gesang begleitet. Ein goldenes, mit Edelsteinen besetztes Etui war ihr kostbares Präsent gewesen. Aber zunächst wurde Hasse in Dresden allerdings nicht der musikalische Berater der Fürstin. Für sie war eigens als Gesanglehrer Nicola Porpora nach Dresden berufen worden, obwohl sie übrigens, wie berichtet wird, schon als vortreffliche Sängerin dorthin gekommen war. Hatte sie doch i. J. 1740 bereits in München die Hauptrolle in einem die glückliche Ankunft des Kurfürsten Clemens August von Köln feiernden Pastorale gesungen. Hasses und seiner Faustina Stern war gerade in jenen Tagen, in denen Maria Antonia nach Dresden kam, etwas im Verbleichen. Es war die Zeit der Triumphe Regina Mingottis. Mit der Operngesellschaft ihres Gatten, der Gluck als musikalischer

Leiter vorstand, war die letztere als deren Stern an der Aufführung des von diesem komponierten Festspiels „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" im Pillnitzer Schloßgarten am 29. Juni 1747 beteiligt. Aber im Jahre 1752 war das Interregnum der Mingottis bereits vorüber und auch Porpora, dessen Schülerin Regina war, war pensioniert worden. Hasse, im Jahre 1750 Oberkapellmeister geworden, stand wieder auf seiner alten Höhe. In ihm hat man nun auch den eigentlichen musikalischen Berater Maria Antonias in Dresden bei ihren Kompositionsversuchen zu erblicken. Die charakteristischen Züge seines Schaffens begegnet man auch dem in seiner hohen Gönnerin, in den Arien, die auf uns gekommen sind, in den beiden Opern, die sie schrieb und in den dazu gehörigen Licenzen (Einlagen). Es bedarf nur des Hinweises auf die Proben, die der Schreiber dieses in seinem wiederholt zitierten Sammelwerk „Musik am sächsischen Hofe" von Hassescher Musik im ersten und sechsten, sowie in dem ihr allein gewidmeten zweiten Band gibt — der siebente und achte bringen ausschließlich geistliche Gesänge von ihm (vergl. dazu den Artikel „Hasse und seine Kirchenarien" in No. 12, 1905/06 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik) — und auf jene, die er im dritten Band[1]) aus dem Schaffen Maria Antonias veröffentlichte. Überdies aber führte er auch noch eine Arie in der Übertragung für Gesang mit Klavierbegleitung im vorliegenden (6.) Heft (XIV. Jahrg.) dem praktischen Gebrauche zu, wie es Albert Fuchs mit einer andern („Prendi l'ultimo addio") in seiner Sammlung „Bel canto" (Verlag von H. Litolff) tat. Den Ruf Maria Antonias als Komponistin in ihrer Zeit begründete ihre Oper, richtiger ihr „Pastorale": „Il Trionfo della fedeltà", deren erste Aufführung im Sommer 1754 im engeren Hofkreise stattfand und wobei die hohe Verfasserin selber die Hauptrolle der Nice sang. Die gedruckte Partitur erschien im Jahre 1756 bei Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, und zwar hauptsächlich auf Veranlassung Gottscheds. Eine eingehende Besprechung und Würdigung des musikalischen Teils des „dramatischen Schauspiels", in dem sich, wie es dort heißt, „die poetischen mit den musikalischen Schönheiten miteinander um den Vorzug streiten", gibt F. W. Marpurg in seinen „historisch-kritischen Beiträgen" (III. Bd. 299). Diesem übrigens auch ins Deutsche übersetzten Erstling folgte im Jahre 1763 die Oper „Talestri, Regina delle Amazone", die ihre erste Aufführung am 24. August dieses Jahres im engsten Hofkreise erlebte. Unter den Mitwirkenden findet man außer den Namen der höchsten Aristokratie die der Kurprinzessin selber, welche die Titelrolle gab, und die der Prinzessinnen Kunigunde und Elisabeth verzeichnet. Unter den stummen Personen wirkte der damals 8 Jahre alte Sohn der ersteren, Prinz Anton, mit, der sich später selber als schöpferisch begabt, betätigen sollte. Die mit dem Porträt der erlauchten Autorin und den Abbildungen der Dekorationen geschmückte Partitur des Werkes erschien im Jahre 1765 bei Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn in Leipzig und enthielt eine Widmung Gottscheds, der das „vortreffliche Singspiel" dann (1766) selber noch in ein „Deutsches Trauerspiel" verwandelt herausgab. Die Widmung lautet:

Mein Leser!

Siehst du Geschmack und Kunst vereint,
So schön, als dieses Paar sonst irgendwo erscheint,
So wünsch: Antonia, das Götterkind, soll leben.
Die an Verstand und Witz Europens Wunder bleibt,
Wird nur des Himmels Hand ihr Glück so hoch erheben,
Als sie des Geistes Gaben treibt,
Darinn Gelehrsamkeit und echte Staatskunst glänzen:
Wie glücklich seid ihr dann, ihr edlen Meißner Gränzen!

Was nun damals besonders Aufsehen erregte, war, daß die hohe Frau Text und Musik selber geschaffen hatte! Friedrich der Große, der sie hochverehrte und schätzte, schrieb ihr unterm 29. April 1763 bewundernd, daß sie ein Beispiel gebe „aux compositeurs, qui tous, pour bien réussir, devraient être poëtes en même temps". Charles Burney, der vielgewandte und vielgewanderte verdiente Musikhistoriker, führte den seit und durch Wagner der Neuzeit geläufigeren Gedanken weiter aus: „Dieses heißt eine Aussöhnung zwischen Poesie und Musik bewirken, welche so lange Zeit in Zwietracht gelebt haben und getrennt gewesen sind. Bei den Alten waren Dicht- und Tonkunst ständig in einer Person vereinigt. Unsere neueren Zeiten haben wenige Beispiele an solcher Vereinigung, ausgenommen in dieser Prinzessin (Maria Antonia) und in Mr. Rousseau, welcher von dem kleinen Drama ‚Le Devin de village' zugleich Dichter und Komponist ist." Burney konnte übrigens der Dichter-Komponistin, als sie ihm später einmal (im Jahre 1772) im Schloß Nymphenburg b. München eine Audienz gewährte, erzählen, daß er ihre Talestri bereits in seinem Mutterlande (England) gehört habe! — Maria Antonias Name war damals, man darf es wohl sagen, in der ganzen künstlerischen Welt bekannt und berühmt, und zwar, wie nun noch kurz angeführt sein mag, gerade auch der der Dichterin. Vor allem verbreitete ihn ihre Oratoriendichtung „La conversione di S. Agostino", die Hasse in Musik setzte. Dieses Werk, das neuerdings A. Schering in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" neu herausgab und dessen Schlußchor man in der „Musik am sächsischen Hofe" des Schreibers dieses (siehe Band II) in der Klavierübertragung findet, wurde nicht nur in Dresden, sondern auch in Leipzig, München, Berlin, Rom usw. aufgeführt und liegt

[1]) Ouvertüre zu dem Pastorale „Il Trionfo della fedeltà" und Marsch und Arie aus „Talestri".

auch in deutscher und polnischer Übersetzung vor. Überdies war aber die Fürstin als Dichterin in den zeitgenössischen Literaturkreisen schon dadurch gleichsam beglaubigt, daß sie seit dem Jahre 1747 der gelehrten, die Ausbildung der italienischen Dichtkunst anstrebenden Gesellschaft der Arkadier in Rom angehörte. In einer deren Sitzungen hatte Maria Antonia eines ihrer Gedichte vorgetragen und „wegen der reinen Zärtlichkeit der Sprache, wie auch Schönheit und Stärke der Dichtkunst einen allgemeinen Beifall erhalten". Als „Arkadierin" nannte sich Maria Antonia: „Ermelinda Talea, Pastorella Arcada", abgekürzt: E. T. P. A., und dieser Signatur begegnet man häufig auf ihren Werken.

Das Geschick wollte es nun, daß die Fürstin nur kurze Zeit als Gemahlin Friedrich Christians Sachsens Herrscherin war. Am 5. Oktober 1763 war August III. (Friedrich August II.) gestorben und schon am 17. Dezember raffte der Tod seinen Sohn und Erben dahin. Franz Xaver, der Bruder Friedrich Christians übernahm für dessen und der Maria Antonia ältesten Sohn Friedrich August die Administration des Kurfürstentums und führte sie bis zu der am 15. September 1768 durch den letzteren erfolgten Regierungsübernahme. Aber ungeachtet der völligen, durch die allgemeine Notlage des Landes bedingten Veränderung der Verhältnisse, deren erste Opfer Hasse und die italienische Oper und Komödie gewesen waren, machte die Kurfürstin-Witwe ihren kunstfördernden Einfluß doch noch vielfach geltend. Auf ihn zurückzuführen war die Erhebung und Erweiterung der seit 1697 in Dresden bestehenden Malerschule zur Akademie der bildenden Künste unter Christian Ludwig v. Hagedorn, sowie sie die Gründerin der noch heute bestehenden Sekundogeniturbibliothek war. Auch blieb der Tonkunst ihre Neigung nach wie vor erhalten und ihren Jüngern und Förderern lieh sie stets ihren Beistand. So ermöglichte sie den nachmaligen Dresdener Kapellmeistern und Kirchenkomponisten Josef Schuster und Franz Seydelmann Studienreisen nach Italien und ließ der berühmten Bühnensängerin Gertrud Elisabeth Mara (geb. Schmeling) ihre Hilfe angedeihen. Dann war aber auch die Berufung Johann Gottlieb Naumanns nach Dresden ganz wesentlich ihr zu danken. Wie sie zustande kam, erzählt eingehend M. J. Nestler in seiner, im wesentlichen auf Meißners „Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns" (1803/04) zurückgreifenden dankenswerten Gedenkschrift „der kursächsische Kapellmeister Naumann aus Blasewitz". (Dresden 1901.) An dieser Stelle soll nur die Erinnerung an die hübsche Anekdote aufgefrischt werden, der zufolge die hohe Frau bei einer in ihrer Gegenwart stattfindenden Probe der Messe, die Naumann zu seinem Amtsantritt geschrieben hatte, einige Noten zur Hand nahm und sie zusammenrollend dem jungen Komponisten mit den Worten übergab: „Da empfang er den Kommandostab aus meinen eigenen Händen!" In jener Zeit schwang der Kapellmeister bekanntlich nicht den Taktstock, sondern die Notenrolle.

Was den persönlichen Geschmack der hohen Frau in der Musik anlangt, so wird es uns heute nicht wundernehmen können, daß sie sich in ihm mit dem Naumanns begegnete, der auch für Hasses Musik eine unbegrenzte Wertschätzung hatte. Dieser Meister beherrschte eben noch mit seinem Schaffen die Zeit. Ein Johann Adam Hiller konnte den Satz aufstellen, es müsse die ewige Barbarei hereinbrechen, wenn jemals die Opern Hasses die Welt nicht mehr entzücken sollten. — Darüber wie sich Maria Antonia zu dem aufgehenden Gestirn eines Mozart stellte, sind wir nicht unterrichtet. Daß sie der ersten Aufführung seiner komischen Oper „La finta giardiniera" in München am 13. Januar 1775 beiwohnte, wissen wir indessen, ebenso, daß der Hof und das Publikum den jungen Komponisten mit Beifall überschütteten. Glucks Musik scheint ihr anfänglich wenig zugesagt zu haben, wenigstens schreibt sie im Jahre 1770 an ihren Sohn, den Prinzen Albert von Sachsen-Teschen, über eine neue Oper von Gluck mit dem Beisatz, daß sie wohl nicht ihren Beifall gefunden haben würde — „puisquelle est de M. le Chevalier Gluck". Drei Jahre später allerdings interessierte sie sich lebhaft für die Aufführung des „Orpheus" in München und beseitigte alle Schwierigkeiten, die das Theater- und Orchesterpersonal machte, durch Verteilung schöner goldener Dosen.

Die seltene Frau, der erst neuerdings wieder in der durch Dr. Woldemar Lippert (Dresden) erfolgten Veröffentlichung ihres Briefwechsels mit der Kaiserin Maria Theresia in den Jahren 1747—1772 (Verlag von Teubner, Leipzig) ein literarisches Denkmal gesetzt wurde, war so recht eine Fürstin nach dem Sinne und Herzen des Philosophen von Sanssouci, der ihr einstmals geschrieben hatte: „Protégez les (arts) toujours, Madame. La gloire, que ces donnent, est préférable à la plus illustre naissance comme au plus haut dégré d'élévation, où les hommes puisses monter. Les aimer, les protéger et les cultiver comme V. A. R., c'est avoir acquis un mérite personnel, le seul que l'on estime et que l'on révère dans les princes."

Lose Blätter.

Aus Berlin.

Von Rud. Fiege.

Die Königliche Oper, welche ihres abermals im Umbau begriffenen Hauses wegen seit dem 1. Mai im alten Kroll-Theater wohnte, gedenkt ihr Spieljahr am 14. d. M. zu beschliefsen. Berühmt war ihre Tätigkeit während desselben nicht. Man kann unzufrieden sein mit vielem, was sie brachte, mehr aber noch damit, dafs sie verschiedenes nicht brachte. Das *Caruso*-Gastspiel sollte man durchaus nicht so hoch einschätzen, wie es vielseitig geschieht. Wenn auch der italienische Sänger ein Künstler ersten Ranges ist, so überragend sind seine Darbietungen doch nicht, dafs sie die ungeheueren Preise rechtfertigten, die man ihm für die italienisch gesungenen, nicht viel bedeutenden Rollen in Bohème oder Bajazzi bezahlt. Ein Chormitglied der Oper mufs 5—6 Jahre lang für die Summe singen, die er an einem Abende bezieht. Da hat doch *Dalmorès* gröfseres Recht auf Anerkennung, der den Lohengrin mit deutschem Texte, wenn auch nicht mit deutschem Empfinden kunstvoll zu gestalten weifs. Die Neustudierung des Propheten kann nicht als Ruhmestat bezeichnet werden. Der wieder auf den Spielplan gebrachte Don Juan wurde uns nicht zum Genusse, denn der Tenor *Lieban* befriedigt so wenig als Leporello, wie Frau *Kurt* als Donna Anna. *Smetanas* Dalibor, auf Betreiben des Fräulein *Destinn* an der Königlichen Bühne zur Darstellung gebracht, konnte es selbst bei der Mitwirkung dieser Sängerin — die wir hier recht vermissen, während sie in Amerika doch nicht die erwartete Anerkennung gefunden hat — nicht über die üblichen drei Anstandsvorstellungen bringen. Die Indianeroper Pola mufste schnell in die Bibliothek gelegt werden. Aus der langen Reihe der Sänger leuchten recht wenige hervor. Herr *Kraus* hat die Hoffnungen, die man auf ihn setzte, unerfüllt gelassen. Fräulein *Hempel* ist eine recht tüchtige Sängerin. Aber die Königin Margot und die Königin der Nacht hat doch *Lilli Lehmann*, diese letztere Rolle und die Regimentstochter aber hat *Emilie Herzog* noch vollendeter gesungen, ohne dafs man das seinerzeit zu einem Kunstereignis gestempelt hätte, wie man es jetzt bei ihr tut. — Das allerdings ist nicht recht, meine ich, der Königlichen Oper, wie es fortwährend geschieht, Vorwürfe darüber zu machen, dafs sie die Werke von *Schillings*, *Pfitzner*, *Taubmann* usw. nicht aufführe. Die des erstgenannten Tonsetzers sind bis auf den Moloch wiederholt gegeben worden. Und dafs es mit diesem ebenso verlorne Liebesmüh gewesen wäre, wie es mit den andern war, ist doch nicht zu bezweifeln. *Pfitzners* „Armer Heinrich" ist hier in recht guter Besetzung in Szene gegangen und hat auch vielen recht wohl gefallen, wie es bei der „Rose vom Liebesgarten" wahrscheinlich auch der Fall sein würde. Aber wir, die diese Werke schätzen, bilden doch kaum 10% des Auditoriums, und ein grofses Operninstitut darf nicht $^9/_{10}$ seines Publikums unberücksichtigt lassen. Wer aber könnte glauben, dafs *Taubmanns* musikalisch allerdings hervorragendes Werk, das Chordrama „Sängerweihe", sich zu einem Repertoirstücke eigne? Nein, Opern, gleich den genannten nicht gegeben zu haben, daraus darf man unserer Generalintendanz keinen Vorwurf machen.

Die eigentliche Konzertzeit ist ja längst zu Ende, es fanden aber doch in den letzten Wochen noch einige bemerkenswerte Musikdarbietungen statt. So führte der Charlottenburger Chorverein, gegründet und geleitet von Dr. *R. Münnich*, in einem ersten öffentlichen Auftreten R. Schumannsche Chorlieder und ein vierstimmiges Chorwerk, Heidekind, Gedicht von *F. Dahn*, Musik von *K. Bernecker*, auf. Das ist ein harmonisch reich ausgestaltetes, polyphonisch kunstvoll gearbeitetes Werk mit einem fein aufgebauten Solosextett, das die Kompositionen, die wir hier von dem Königsberger Tonsetzer bisher kennen lernten, entschieden übertrifft. Dann hatte der Berliner Tonkünstlerverein einen Vortragsabend veranstaltet, der unter Mitwirkung des Marteau-Quartetts drei französische Kammermusikwerke brachte: Klavierquintett Nr. 7 von *V. d'Indy*, Suite Op. 34 von *E. Bernard* und Sextett Op. 65 von *St. Saëns*. Nur dieses Tonstück entsprach dem, was wir von der Kammermusik verlangen. Das Quartett hat zwar klare Formen und ansprechende Kantilenen, enthält aber viel Phrasenwerk. Die Suite ist ziemlich stillos, kann indes als ein ansprechendes Salonstück gelten.

Nun möge das wichtigste Neue des vergangenen Musikjahres aufgezählt werden. Von Gesangswerken war das hervorragendste *O. Taubmanns* Oratorium „Eine deutsche Messe", von der ihrer Bedeutsamkeit wegen wohl viele Aufführungen zu erwarten wären, wenn sie nicht gar zu grofse Schwierigkeiten böte. *Sgambatis* Requiem machte den Wunsch nach einer baldigen Wiederholung rege. Das kann man von dem „Kinderkreuzzug" *G. Piernés* durchaus nicht sagen. Auch von dem Werke *F. Kochs* „Von den Tageszeiten" nicht. Der Madrigal-Hymnus „Die neun Musen" von *O. Fiebich* fand wenig Anklang. Das Oratorium „Res ultimae quatuor" von *Plewka-Plewczinsky* erwies sich als die Arbeit eines begabten, ein anderes, „Tod und Auferstehung Christi" von *E. Schewe*, als das Werk eines mittelmäfsigen Dilettanten. Beide werden dennoch da am Platze sein, wo es sich nicht um Kunstdarbietungen, sondern um religiöse Erbauung handelt. Die neue Osterkantate *M. Bruchs* gehört zu den erfreulichen Spenden des letzten Musikjahres. Dessen namhafteste neuen Orchesterwerke waren Sinfonien von *Gernsheim*, *v. Hochberg*, *Elgar* und *Rachmaninow* sowie dessen sinfonische Dichtung „Die Toteninsel", ferner Sinfonien von *Zilcher*, *L. van der Pals*, *F. Bärwald* und *K. Pottgeifser*, Olafs Hochzeitsreigen von *Ritter*, eine Lustspiel-Ouvertüre von *Scheinpflug*, ein Tragödien-Prolog von *Reger*, eine Orchester-Dichtung „Le poème de l'extase" von *Scriabine*, sowie eine andere, „Aussöhnung", von *Ansorge*, die Ouvertüre „The Pierrot of the Minute" von *Bantok*, ein Opernvorspiel von *Wintzer*, eine Doppelfuge von *Fried*, Elfenreigen von *Klose* und — was ich nicht gehört oder vergessen haben sollte. — Die Zahl der Gastdirigenten mag sich auf zwei Dutzend belaufen haben, die der Solospieler und -sänger auf weit über zweihundert. Sie aufzuzählen, bleibt mir wohl erlassen. — Im allgemeinen wäre noch zu bemerken, dafs mancher früher vielgenannte Komponistenname heute so gut wie gar nicht mehr genannt wird. Wer denkt noch an die viel gepriesenen Oratorien von *Graun*, *Neukomm* und *Schneider*, an die grofsen Chorwerke *Gades*, an die geistlichen Musiken *Rubinsteins*, *Spohrs*, *Kiels* oder *Beckers*? Selbst *Mendelssohns* Oratorien sind weifse Raben, und kaum weifs das junge Geschlecht etwas von seinen Liedern. Seit wir tiefer in *Bach* hinein-

gekommen sind, seit wir uns *Händel* ernster zugewendet haben, hatten uns des sogenannten himmlischen Felix Oratorien nur wenig mehr zu sagen, und als *Schuberts* Lieder bekannt geworden waren, als die von *Schumann*, *Franz*, *Brahms* und *Wolf* dazu kamen, da welkten *Mendelssohns* Liedesblüten schnell dahin.

Ergebnisse des 46. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereines zu Zürich vom 27.—31. Mai 1910.

Von Arthur Neisser.

Gern ergreife ich die mir gebotene Gelegenheit, mich nochmals mit den Novitäten auseinanderzusetzen, die ich vor nun bald Monatsfrist in Zürich während der Festtage des 46. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereines gehört habe, und ich suche, mir Rechenschaft abzulegen, was von all' dem Gehörten im Ohre, was in der Seele haften blieb und was nur noch als unliebsames Nachhallen schlimmer Geräusche in meinem Trommelfell stecken geblieben ist. Von diesem Schlimmen möchte ich lieber zuerst sprechen, denn als kritischer Till Eulenspiegel hebe ich mir die schönsten Genüsse lieber für den Schlufs auf. Da war es mir denn direkt peinlich und unverständlich, wie ein Künstler von der Arbeitsfreudigkeit und der reifen Intelligenz eines *Ludwig Hess* sich dazu hinreifsen lassen konnte, seine „Verlassene Ariadne" in Bruchstücken den gar gestrengen Musikrichtern (es sind wohl auch Scharfrichter, nicht blofs scharfe Richter darunter!!) dieses Tonkünstlerfestes zu bieten! Er mufste sich doch sagen, dafs eine solche, für die Bühne bestimmte Pantomimenmusik teilweise fast kabarettmäfsiger Natur im ernsten Konzertsaal nicht standhalten kann, während einige Ansätze zu höherem Stile, etwa in dem Nymphenreigen, vorhanden sind und andeuten, dafs das Werk als höhere Balletmusik in anspruchslosen Theatern vielleicht Wirkung üben kann. Nicht viel wertvoller als dieses Opus ist ein „Pagan Poem" betiteltes sinfonisches Gedicht für Klavier und Orchester von *K. E. Loeffler*, das die Verführung eines Hirten durch eine Zauberin in lärmend nervösem hypermodernem Stile schildert, wodurch der „Pagan", der ländlich-bukolische Duft der zugrunde liegenden Virgilschen Idylle, völlig verwischt wird. Derartige Fortissimo-Komponisten sind mir von vornherein nicht sympathisch, und ich kann mich daher auch nicht entschliefsen, die Begabung des Ungarn *Zoltan Kodaly*, wie er sie in einem C moll-Streichquartett bekundet, für voll anzuerkennen; auch von diesem Werk ist mir eine grausige Dissonanzfülle, die durch keine organische Form zusammengehalten wird, im Trommelfell haften geblieben; nicht viel besser steht es um die Klavierrhapsodie seines Landsmannes *Béla Bartok*, der aber wenigstens den Charakter seines Instrumentes in dieser Rhapsodie zu entwickeln versteht, wobei er aber im rein klanglich Effektvollen haften bleibt. Dafs *Hermann Suters* „Zweites Streichquartett" bei Publikum und Kritik eine so beifällige Aufnahme gefunden hat, nimmt mich gleichfalls Wunder; was ist das überhaupt für eink ritikloses Publikum gewesen, das — offenbar lediglich aus hohlem Lokalpatriotismus — dieses, stellenweise direkt leer und phrasenhafte, wenn auch formell und klangkombinatorisch hier und da nicht uninteressante Werk Suters ebenso frenetisch beklatschte, wie *Hans Hubers* altfränkisches wenn auch solid — allzu solid! — gearbeitetes III. Klavierkonzert, das von den „fortschrittlichen Tendenzen" des Allgemeinen Deutschen Musikvereines wahrlich kaum einen Hauch verspüren läfst. Da ist des jugendlichen Schweizers *Emil Frey* Violinsonate doch ein ander Ding, so knapp sich auch der, übrigens als ausgezeichneter Pianist längst geschätzte Komponist in der Form zu halten weifs, als wolle er seiner Fantasie gewaltsam Halt gebieten. Von ihm könnte der junge Wiener *Karl Weigl* lernen, sich zu bescheiden: seine Sinfonie krankt, so gesund sie auch sonst in der Thematik, wie in deren Durcharbeitung sein mag, doch an einer allzu weitgehenden Ausgestaltung; aber die schöngeschwungene, echt österreichisch-sinnliche Melodik zumal des ersten und des langsamen Satzes, sowie der fast Brucknerisch anmutende Humor des Fugato-Scherzos versöhnen einen mit dem genannten Fehler. Was sonst noch an Kammermusik aufgeführt wurde, war technisch meist erfreulich, so *Robert Hegers* frisches Streichquartett, so *Julius Weifsmanns* Sonate für Violine allein, so *Schilings'* schon anderwärts aufgeführtes, vornehm gehaltenes Violinkonzert, so des in Weimar wirkenden *Walter Lampe* feinsinnige, harmonisch ungemein selbständige Klavierstücke. Auch unter den Liederkomponisten enthüllte sich mehr als einer, so *Richard Mors*, so *Richard Trunk*, so *Otto Lies* als talentvoll, wenn auch nicht als übermäfsig originell. Gesucht und gequält muten dagegen *H. Sthamers* Lieder mit ihrer sprunghaften Melodik an. Der „Karnevalsepisoden" im Dutzendstiel der Novität von *Theodor Blumer* sind wir doch herzlich müde. Des jetzt in Frankreich lebenden Engländers *Frederick Delius'* Orchesterfantasie „Brigg Fair" ist zwar poetisch empfunden, aber doch — wie es sich mir heute in der Erinnerung noch darstellt! — zu gleichförmig und kontrastarm in der Disposition. Bei weitem am tiefsten haften geblieben sind mir drei Werke: *Max Regers* „Hundertster Psalm", ein von grandiosem Schwung und staunenswertem Können durchpulstes Chorwerk, das der nicht genug zu rühmende junge Festdirigent *Volkmar Andreae* mit einer Glut ohne gleichen aufrollte, ferner des gleichen genialen Komponisten neuestes Klavierquartett (op. 113), ein bei aller behaglichen Breite doch auch in der Erfindung schier unerschöpfliches Werk, das ein wunderschönes Larghetto enthält, und schliefslich des Jungmünchners *Walter Braunfels'* kühne Komposition des VI. Kapitels der „Offenbarung Johannis", ein Werk von einem beispiellosen Realismus, der bei allem Fortissimo des Ausdrucks doch auch der Mäfsigung nicht entbehrt. Nenne ich noch *Arnold Mendelssohns* „Pandora"-Ouverture, ein streng im klassischen Stile gehaltenes klar gegliedertes Werk und *Friedrich Kloses* „Wallfahrt nach Kevlaar", so habe ich die wichtigsten Ergebnisse des diesjährigen Tonkünstlerfestes wohl zusammengefafst. Doch mufs ich bei zweien unter den zuletzt erwähnten beiden Werken noch verweilen. Es drängt mich, meiner ehrlichen Begeisterung für die Impulsivität Ausdruck zu geben, mit welcher *Walter Braunfels*, ohne auf das Gezeter der auf schöne Linien der Chorstimmen achtenden „Zöpfe" zu achten, an seine schwere Aufgabe herangetreten ist. Wie er es verstanden hat, die bei der Eröffnung der sechs Siegel durch das Lamm des Evangelisten hervorstürzenden Schrecken mit immer wachsender orchestraler Steigerung zu malen

und wie er doch das gräfsliche Angstgefühl der gerichteten Menschheit in den wimmernd chromatischen Chorfiguren gegensätzlich herauszuheben weifs, das deutet auf ein sehr grofses, für die Zukunft noch Meisterliches erhoffendes Talent. Es berührt einen als Nachprüfenden seltsam, wenn man sich nun der Mühe und Sorgfalt entsinnt, von der *Friedrich Kloses*, des reifen, erfahrenen Musikers und Akademieprofessors Versuch Kunde gibt, *Heines* Gedicht „Die Wallfahrt nach Kevlaar" durch eine Vereinigung von Deklamatien, Orgel, Chor und Orchester musikalisch-melodramatisch nachzudichten. Geglückt ist nämlich dieser Versuch trotz offenbarster Innerlichkeit der Arbeit doch nicht völlig. Unbefriedigt bemerkt man, wie die Deklamation immer wieder von den Wellen der Chöre und der Orgel und des Orchesters fortgeschwemmt wird; immerhin enthält die Musik als solche aufser der bei Klose selbstverständlichen feinziselierten Technik viel fast volkstümlich Anmutendes, und das Werk wird sich wohl infolgedessen schnell den bekannten „Weg in die Konzertsäle" ebnen.

Höchste Anerkennung verdient nochmals zum Schlufs *Volkmar Andreae* für die Ausdauer und Opferwilligkeit, mit der er sich aller Werke gleichmäfsig angenommen hat, ebenso das treffliche Tonhalleorchester, und alle Solisten mögen sich mit einem Gesamtlob — aus Raummangel! — begnügen! Nächstes Jahr wird das Tonkünstlerfest in Weimar als Liszt-Zentenarfeier von statten gehen.

Vom III. Elsäfsischen Musikfest in Strafsburg i. E. (11.—13. Juni 1910.)

Von Arthur Neisser.

Während die beiden vorhergegangenen elsäfsischen Musikfeste einen allgemein musikalischen Charakter trugen, hatte man diesmal die aktuelle Schumannbegeisterung benützt und ein dreitägiges Schumann-Fest veranstaltet, das im grofsen und ganzen einen schönen Verlauf genommen hat, vielleicht noch mehr, was die Programmzusammenstellung als solche, als was die Ausführung dieses Programms betrifft. *Hans Pfitzner*, der Leiter des Strafsburger Konservatoriums, seit kurzem auch Leiter der Strafsburger Oper, ist ja seiner künstlerischen Wesenheit gemäfs mit der Fantastik und versonnenen Romantik Robert Schumanns engst verwachsen und in der leidenschaftlich miterlebenden Art, mit der er die „Rheinische Sinfonie", die „Genoveva"-Ouvertüre und Bruchstücke aus dieser verschollenen Oper dirigierte, in der Meisterschaft, mit welcher er eine Reihe der schönsten Schumannschen Frauenchöre instrumentiert hat, — wobei er allerdings vielleicht in der Vertiefung der Stimmung der Gedichte zu viel des Guten tat -- in dieser begeisterten und begeisternden Art, Schumann zu interpretieren und zu bearbeiten, verrät sich echte Liebe zu Schumann und zu seinem Werk. Aber Pfitzner hatte leider in dem Strafsburger Städtischen Orchester eine Musikerschar unter sich, die trotz grofser Mühe nicht völlig über ihrer Aufgabe stand, was sich namentlich in der Orchesterbegleitung zu dem von dem Pariser Meisterpianisten *Alfred Cortot* ganz wundervoll gespielten, schier veridealisierten A moll-Klavierkonzert zeigte, wo auch Pfitzner selbst ein ganz klein wenig nervös wurde, so dafs es fast den Anschein hatte, als ob der als Dirigent sehr begabte Alfred Cortot vom Klavier aus das erschütterte Gleichgewicht zwischen Klavier und Orchester wiederherstellen mufste. Auch die Indisponiertheit eines Sängers und seines Stellvertreters beraubten uns des rechten Genusses einiger der schönsten Lieder des Meisters, und vor allem die Interpretation der Fragmente aus „Genoveva" litt stark darunter. Was dieses Stiefkind des Glücks anbetrifft, so will es mir stets als Armutszeugnis erscheinen, wenn man ein an sich verschollenes und in diesem Fall bis auf die Ouvertüre zu Recht verschollenes musikalisches Bühnenopus für den Konzertsaal zu „retten" sucht. Sowohl dem Mut der Veranstalter, die es mit der Bühnenneuaufführung nicht wagen, wie dem Talente des Schöpfers selbst wird auf diese Weise ein Armutszeugnis ausgestellt, was bei einer Jubiläumsehrung eines sonst so genialen Meisters wie Robert Schumann direkt peinlich wirken mufs. Doch nun noch ein paar begeisterte Worte von den gelungensten Taten des schönen Festes, vor allem wollen wir den Mitgliedern des Wiener Rosé-Quartetts von Herzen danken für den hohen Genufs, den sie uns mit ihrem Idealvortrag des A dur-Streichquartetts Op. 41 bereiteten; wir wollen noch einmal im Geiste die Meisterinterpretation der D moll-Violinsonate durch *Arnold Rosé* und *Max von Pauer* an uns vorüberziehen lassen und auch der kraftvollen Klaviervorträge des letztgenannten Stuttgarter Pianisten gedenken. Vor allem aber wollen wir Frau *Gutheil-Schoder*, der Wiener Kammersängerin, für ihr Nacherleben von Schumanns zartesten lyrischen Gebilden, von „Frauenliebe und -leben", von Liedern aus „Dichterliebe" und von Eichendorffschen Gesängen lange, lange nicht vergessen. Es hätte wirklich nicht der modernen Stimmungsmache wie Saalverdunklung und gar rieselndes Wasser (bei Eichendorffs „Romanze") bedurft, und man ward bei dieser Gelegenheit wieder einmal so recht deutlich dessen inne, dafs die echte Kunst letzten Endes auch ohne „vertiefende" Mittel auf Empfängliche ihre Wirkung nicht verfehlt.

Monatliche Rundschau.

Halle a. S. Die Lauchstedter Opernaufführungen am 29. Mai. Die diesjährigen Festspiele im Lauchstedter Goethetheater stellten sich (zum ersten Male seit Bestehen des Lauchstedter Theatervereins) in den Dienst der Musik, indem sie ein Bild der Oper heiteren Genres, wie sie sich zur Zeit Goethes im Gegensatz zur alten Opera seria als Buffo-Oper in Italien, als komische Oper in Frankreich und als Singspiel in Deutschland herausbildete, geben wollten. Je ein Beispiel charakterisierte die drei Gattungsarten: „Die Magd als Herrin" (La serva padrona) von *Giov. Batt. Pergolesi* (jenem Komponisten des bekannten Stabat mater, dessen 200jährigen Geburtstag jüngst die musikalische Welt beging), „Der betrogene Kadi" (Le Cadi dupé) von *Chr. W. Ritter von Gluck* und „Abu Hassan" von *K. M. von Weber*.

Für die Intimität dieser Werke erwies sich das seit einigen Jahren renovierte, ganz auf den Geschmack der Zeit abgestimmte Theater als ideale Aufführungsstätte, und

da auch musikalisch gewissenhaft vorgearbeitet war und die Einzeldarsteller gesanglich wie schauspielerisch gröfstenteils dem Stile gerecht wurden, empfing man künstlerische Eindrücke von bleibendem Werte. Ein ganz besonderes Interesse beanspruchte der Einakter Pergolesis, der in seinem Stoff eine ergötzliche Dienstbotengeschichte behandelt. Das Werk ist im Laufe der Zeit vielfach bearbeitet worden und zwar regelmäfsig auf Grund der sogenannten Pariser Fassung, die für sich genommen schon eine bedenkliche Abweichung vom Original bedeutet. Hier in Lauchstedt erschien nun La serva padrona in einer eigens für die Festspiele hergestellten Bearbeitung Prof. Dr. *Hermann Aberts*, des bekannten Musikgelehrten an der Universität Halle, der nach der italienischen Originalfassung den Text neu übersetzte und bezüglich des musikalischen Teiles auf die Aufführungspraxis der damaligen Zeit zurückgriff. So hörte man Pergolesis Oper, die in kleinen Tonmalereien, vor allem aber in der musikalischen Charakteristik der Personen schon Staunenswertes leistet, mit den Original-Seccorezitativen, einem Streichorchester von 10 Spielern und einem echten Cembalo (aus dem musikhistorischen Museum Paul de Wit in Leipzig). Prof. *Abert* selbst spielte das letztgenannte Instrument in kunstverständiger Weise. Von dem Ganzen aber ging ein Reiz aus, dem man sich nicht zu entziehen vermochte. An den schwirrenden Klang des Kielflügels mufste sich das Ohr allerdings erst gewöhnen. Die Darsteller Frau *Margarete Beling-Schäfer* vom Hoftheater Mannheim (Serpina) und Kammersänger *Rudolf Gmür* vom Hoftheater Weimar (Uberto), waren vorzüglich bei Laune und wufsten gesanglich ebenso frisch wie stilvoll zu gestalten.

Glucks „Le Cadi dupé" trifft den Stil der französischen Opéra comique mit erstaunlicher Sicherheit und läfst die Versuche einer musikalischen Charakteristik bis in die Partien der Nebenpersonen hinein erkennen. Rührend ist die Omega gezeichnet, und Gluck befindet sich hier in bewufstem Gegensatze zu den romanischen Tonsetzern (der Text war vorher schon französisch komponiert), die gerade diese Figur zur Zielscheibe des Spottes machten. Webers „Abu Hassan", auf einen übermütig lustigen türkischen Stoff komponiert, besticht mit seinem glänzenden, ja pomphaften Klangkolorit im Orchesterpart, seinem frischen Lustspieltone und seinen hier und da echt Weberschen Gepräge tragenden musikalischen Einfällen. Der berühmte Chor der Gläubiger „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger harren", Fatimes Arie mit Cello-Solo, das Terzett Omar-Fatime-Abu Hassan müssen als Glanzstücke der Partitur gelten. Und doch — gegen Pergolesi konnten Weber und Gluck nicht aufkommen. Dem unglücklichen, im frühen Alter verschiedenen Italiener (1710—1736) gelang eben mit seinem Einakter in jeder Hinsicht ein Meisterstück.

Unter den Künstlern, die bei Gluck und Weber in gröfseren Partien beschäftigt waren, müssen genannt werden: der mit ausdrucksvoll-schöner Stimme ausgestattete Dresdener Hofopernsänger *Julius Puttlitz* (Kadi und Omar), *Marg. Beling-Schäfer* als in Erscheinung und Spiel geradezu bestechende Zelmire und Fatime, *Julius Barré* als gesanglich feinangelegter Nuradin und Abu Hassan. In kleineren Aufgaben bewährten sich nach Kräften *Marie Strohecker*, *Lotte Vofs* und *Hans Bergmann*. Als musikalischer Leiter fungierte *Eduard Mörike* mit lebhaftem Empfinden und ausgeprägtem Verständnis für den Stil der Musik. Das Orchester der Berliner Volksoper (wenigstens der Teil, der für Lauchstedt verpflichtet war) erwies sich nicht als erstklassig; es fehlte hier und da an dem feinen technischen Schliff und der Noblesse des Klanges. In Pergolesis Oper hielten sich die Streicher vorzüglich.

Was Lauchstedt diesmal bot, fand aufserordentlich starken Anklang. Ein sehr gewähltes Publikum füllte das Theater bis zum letzten Plätzchen. Bekannte Persönlichkeiten der Kunst und Wissenschaft waren zugegen, u. a. *von Wilamowitz-Moellendorf*, *Kekule von Stradonitz*, *Henry van de Velde*, Frau *von Wildenbruch*, die Gattin des Dichters. Aufserdem sind an illustren Gästen zu nennen: der Oberpräsident der Provinz Sachsen *von Hegel*, der Landeshauptmann der Provinz Sachsen Exz. Freiherr Dr. *von Wilmowski*, der Reichsgerichtspräsident *von Seckendorff*, der Graf *von Posadowski-Wehner*, der Graf *von Wartensleben* usw. So hat also Lauchstedt mit seiner grofsen Vergangenheit den alten Reiz wieder ausgeübt. Unwillkürlich schweift die Erinnerung zu Goethe zurück, in das Jahr 1802, als der Dichterfürst das Theater in Gegenwart so berühmter Geister wie Hegel, Schelling, Wolf mit Mozarts „Titus" eröffnete.

Paul Klanert.

Hamburg, Anfang Juni. Der 1906 von Prof. *Hans Hofmann* gegründete Leipziger Universitätschor veranstaltete am 18. Mai in der St. Petrikirche ein, gemeinnütziger Wohltätigkeit dienendes Konzert, dessen Tendenz darin ruhte, von dem gegenwärtigen Bestand der Kirchenmusik in der Pleifsestadt, an deren Spitze *Gustav Schreck*, der bewährte Kantor der Thomasschule, steht, Kunde zu geben. Sehr ausgedehnt und interessant, aber ermüdend, war das aus Chor-, Solo-, Geige- und Orgelkompositionen zusammengestellte Programm. Als Komponisten waren vertreten, Organist *Ernst Müller*, *Siegfried Karg-Elert*, *G. Schreck*, *A. Winterberger*, *E. Paul*, *W. Niemann*, *H. Hiller* und der seit zwei Jahren in Leipzig wirkende *Max Reger*. — Der Universitäts-Kirchenchor gebietet über ein ausgiebiges Tonvolumen, er ist gut geschult und singt mit unverkennbarer Frische. Dagegen bleiben in der Detail-Arbeit, wie der vollkommenen Ausgleichung der Intonation, noch Wünsche unerfüllt. Das meiste Interesse riefen aufser der Regerschen Cantate „Meinen Jesum lafs ich nicht" für Solo-Sopran, Solovioline, Solobratsche, Chor und Orgel, die von der Kombinationskunst des fruchtbaren Komponisten ein beredtes Zeugnis ablegt, Schrecks „Führe mich" (6stimmig) und W. Niemanns sich durch einfach fliefsende geschickte Stimmführung auszeichnendes „Jesum dulcis memoria" hervor. Weniger konnte ich mich für das „Vater unser" (8stimmiger Chor, Violine und Orgel von E. Müller) erwärmen. Die Chorführung entbehrt der für einen 8stimmigen Satz erforderlichen Polyphonie, auch trübt die Sologeige, für deren Mitbetätigung kein eigentlich ästhetischer Grund vorliegt, die Gesamtwirkung. Die von E. Müller eingeleitete Orgelimprovisation zu dem hübsch klingenden 8stimmigen Pfingsthymnus „Schmückt das Fest mit Maien" von S. Karg-Elert, war recht danach angetan unsere prachtvolle Petriorgel zur vollen Geltung zu bringen. Der musikalisch feinsinnige Schrecksche Chorsatz „Führe mich" machte leider infolge der Intonationssenkung nicht den erwarteten Eindruck. Als weiter bemerkenswert sind die Chorsätze „Du bist ja doch der Herr" 6stimmig von E. Paul, „Sanctus" für Frauenchor, Solovioline und Orgel von H. Hiller und „O welch' eine Tiefe" für 8stimmigen Chor und Sopransolo von E. Müller, anzuführen. Frau

M. Wehrmann und Frl. *G. Hügel* erfreuten durch den künstlerischen Vortrag einiger stimmungsvoller Gesänge von Schreck und Winterberger. Besonders sympathisch war mir der warme von innen heraus beseelte Gesang des Frl. Hügel. Als weitere Abwechselung zwischen den Chorvorträgen erschien *C. Herrmann* in einer mit ausgiebigem Ton vorgetragenen „Aria" aus der a moll-Suite für Violine und Orgel von M. Reger, eine durch stete Chromatik einförmig wirkende Komposition. Eindrucksvoll war die Wiedergabe der „Passacaglia" über den Choral „Jesu meine Freude" von S. Karg-Elert durch *M. Fest.*

Das Konzert war recht gut besucht.

Unsere hanseatische Metropole verdankt ihr am 8. und 9. Juni abgehaltenes „Schumannfest" dem Kunsteifer und der Tatkraft des in weiten Kreisen angesehenen Prof. *Julius Spengel*, dem langjährigen Leiter unserer „Cäcilia". In jeder Weise einer Gedenkfeier würdig war der erste Tag, der eingeleitet mit einer der Bachfugen Schumanns für Orgel durch *Alfred Sittard*, die zauberisch melodische Komposition „Das Paradies und die Peri" brachte. Der Chor des „Cäcilien-Vereins" unterstützt durch den auch unter Spengel stehenden „Altonaer Lehrer-Gesangverein" entfaltete herrliche Klangfülle, die kaum unter dem in der Nuancierung nicht auf gleicher Höhe stehenden Orchester Einbufse erlitt. Für eine zweckentsprechende Besetzung der Solokräfte *Birgitt Engell* (Wiesbaden), *Anna Kämpfert* (Frankfurt), *Julia Culp*, *Paul Reimers* und *Thomas Denys* hatte man geeignetes getroffen. Insbesondere exzellierte Frau Culp in ihren künstlerisch hoch dastehenden Darbietungen. Die jugendliche Interpretin der „Peri" (Birgit Engell) reichte zwar nicht überall aus, löste aber ihre umfangreiche Aufgabe durchaus zufriedensteliend. Recht gut war die „Jungfrau" des Frl. Anna Kämpfert, wogegen Herr Reimers manches zu weich erfafste und Herr Denys charakteristisch in manchen Momenten zurückblieb. Zwischen der Schumann-Bachfuge und dem oratorischen Konzertwerk stand ein gutgemeinter von *Gustav Falke* verfafster „Prolog", gesprochen von Frl. *Grete Egenolf.*

Der zweite Tag, den die „Manfred Ouvertüre" eröffnete und die „Frühlingssinfonie" beschlofs, stand in seiner Gesamtwirkung, zunächst hervorgerufen durch die zu grofse Ausdehnung, trotz mancher vorzüglicher Darbietungen gegen den ersten zurück. Man hatte des Guten in bezug auf das Schumannsche Lied zu viel geboten, denn die Solisten (mit Ausnahme Frl. Kämpfert), denen in dem „Spanischen Liederspiel" weitaus Gelegenheit zur erneuerten Verwertung ihrer Kräfte gegeben, sangen nicht weniger als neun meist oft gehörte Lieder und Gesänge, dazu kam noch die nicht für ein „Schumannfest" geeignete pianistische Darbietung der oft gehörten Phantasiestücke „Aufschwung", „Warum" und „Grillen" durch eine Dilletantin (Frl. *Hedwig Schöll*), wozu vermutlich eine persönliche Protektion veranlafst hatte. Die künstlerische Bedeutung des zweiten Tages ruhte vornehmlich in der mustergültigen Ausführung des „Spanischen Liederspiels" und in den künstlerisch feinsinnig von Prof. *von Holten*, *Spengel*, *W. Engel*, *J. Sakom* und *A. Döscher* vorgetragenen Variationen für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn. Dem fast dreistündigen Konzert folgte noch im Palast-Hôtel ein Bankett.

Prof. Emil Krause.

— Am 9. Juni konnte man den 100. Geburtstag *Otto Nicolais* feiern. Allgemein bekannt ist *Nicolai* als Komponist der komischen Oper„ Die lustigen Weiber von Windsor", nur wenige wissen, daß er auch als Kirchenkomponist nicht ohne Bedeutung war und als Dirigent Hervorragendes geleistet hat. Schon 1849 am 11. Mai ereilte ihn ein plötzlicher Tod.

— Vom 25. bis 29. Juli 1910 findet in Würzburg durch den rühmlichst bekannten Gesanglehrer *Raimund Heuler* ein Fortbildungskursus für Volksschulgesanglehrer statt. Bedingungen für die Teilnahme sind beim Veranstalter, Würzburg, Harfenstraße 2, zu erfahren.

— Der Musikverlag Max Jakubowski in Königsberg und die Musikabteilung des Verlages Breer & Thiemann in Hamm sind in den Besitz des Komponisten Franz Baselt in Frankfurt a. M. übergegangen.

— Dem Komponisten des „Heidenröslein", *Heinrich Werner*, geboren 1800 zu Kirchohmfeld, Kreis Worbis im Eichsfelde als der Sohn des dortigen evangelischen Lehrers und Kantors Werner, gestorben 1833 als Musiklehrer zu Braunschweig, soll in seinem Heimatsorte ein schlichtes Denkmal gesetzt werden. Empfangsstellen der Beiträge sind „Kreissparkasse Worbis, Werner-Denkmals-Fonds" und „Eichsfelder Anzeiger Worbis, Werner-Denkmals-Fonds".

— Der Evangelische Kirchengesangverein für Hessen feierte am 22. Mai in Langen sein XXXI. Kirchengesangfest, das aus allen Teilen des Großherzogtums zahlreich besucht war. Der Kirchengesangverein für Hessen umschließt jetzt 175 Vereine: 85 in Starkenburg, 41 in Oberhessen und 46 in Rheinhessen; seit 1901 ist ihre Zahl von 110 auf 175 gestiegen. Im Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland nimmt der Hessische Verein jetzt die vierte Stelle ein. Das Vereinsvermögen beläuft sich auf 3531,09 M. In dem Festgottesdienste am Nachmittag, in dem Pfarrer *Zaubitz*-Bensheim die begeisternde Festpredigt hielt, bildeten die Kirchengesangvereine von Arheilgen, Dreieichenhain, Götzenhain, Langen, Offenthal, Sprendlingen, Steinbach i. T. und Wixhausen unter Professor *Arnold Mendelssohns* Leitung einen prächtigen Festchor. Eine von weit über 1000 Personen besuchte Nachversammlung in der Anthesschen Liegenschaft, in der Prälat D. *Flöring*, Dekan *Wehsarg*-Egelsbach und Pfarrer *Hein*-Dreieichenhain Ansprachen hielten, beschloß das in allen seinen Teilen aufs schönste verlaufene Kirchengesangfest.

Besprechungen.

Lankow, Anna, Die Wissenschaft des Kunstgesanges. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Unter diesem ziemlich hochgegriffenen Titel hat die leider vor kurzem verstorbene Verfasserin ihre Ansicht über Stimmbildung niedergelegt. Sie ist zu früh verstorben für die Kunst, denn trotz mannigfacher Irrtümer war *Anna Lankow* eine kluge, eine denkende Frau und eine ehrliche Künstlerin! Wie sehr können wir diese Eigenschaften brauchen auf dem Gebiet der Stimmkunde und Forschung! Was sie in dem vorliegenden Werk bietet, ist nichts Abgeschlossenes, es ist ein Anlauf zu einem größeren, wissenschaftlicheren Werk, das sie sicher in späteren Jahren geliefert hätte. Fühlte sie es doch selber, daß ihre Arbeit noch lückenhaft war, und schrieb deswegen fast zu jeder neuen Auflage eine neue Einleitung, in der sie immer neue Gesichtspunkte eröffnete. Nicht in allem kann man ihr beipflichten, und ihr Werk ist nicht frei von Irrtümern. Sicher hätte sie, wäre sie am Leben geblieben, in manchem ihre Ansicht geändert, und von der jetzt mächtig auftretenden wissenschaftlichen Forschung ebensoviel gelernt, wie sie derselben auch hätte nützen können. Zu ihren Irrtümern rechne ich ihre Ansicht, den rationellen Tonansatz nur über die Eselsbrücke des Konsonanten hinweg zu erzielen, oder ihre fixe Idee, es sei schädlich, zu Anfang den Schüler gehaltene Töne singen zu lassen, denn bei diesen würde

der Anfänger leicht „Kraft der Stimme“ und „Druck der Stimme“ verwechseln. Sie bedachte nicht, daß man gehaltene Töne auch ohne dynamische Schattierungen singen kann, und daß der richtige Sitz eines Tones viel leichter (für Schüler, wie Lehrer) bei einem gedehnten, als bei einem kurzen Ton zu kontrollieren ist. Auch ihre Ansicht, man solle, je nach der individuellen Veranlagung einer Stimme, ob hellen oder dunklen Klanges, das Studium mit einem entsprechenden dem Stimmcharakter entgegengesetzten Vokal beginnen, also bei hellen Stimmen mit einem dunkeln Vokal (u), bei dunkeln mit einem hellen (i), ist sehr anfechtbar. Es würde natürlich zu weit führen, wollte ich alle die Punkte hier erörtern, die Anlaß zur Diskussion geben könnten, dagegen möchte ich aus dem, was sie Neues und frappierend Richtiges sagt, erwähnen, daß sie dafür eintritt, man solle, sobald man den richtigen Sitz der Töne durch ovale (wie sie es nennt „gähnende“) Mundstellung erwerben, auch die „breit lächelnde“ der Italiener nicht außer acht lassen, um dadurch den Ton glänzender zu machen. Wirklich neu ist nun ihre Idee, die Höhe der Männerstimmen aus der bisher gänzlich unbeachtet gelassenen „Fistel“ herzuleiten und auszubilden. Die Idee hat für den ersten Moment etwas ungeheuer Verführerisches. Bei ruhigem Überlegen findet man vieles, was dagegen spricht. Indes, von der Hand zu weisen ist die Sache nicht, — schade, daß es *Anna Lankow* nicht beschieden gewesen, dieses Thema weiter zu erforschen und restlos Erschöpfendes darüber zu bieten. Denn trotz allen Wohlwollens, was man ihrer Schrift gewiß entgegenbringt, muß man doch sagen, was sie bisher darüber geschrieben, gleicht trotz aller ihrer Versicherungen von der Unfehlbarkeit ihrer These mehr einer geistvollen Plauderei, als einer wissenschaftlichen Arbeit. Immerhin ist es außerordentlich verdienstlich, daß dieses Thema, das bis heute noch eine klaffende Lücke im Gebiet der Stimmforschung bedeutet, endlich einmal bereichert worden ist, und es ist beinah mit Beschämung zu empfinden, daß es einer Frau beschieden war, uns Männern einen neuen Fingerzeig für die Erschließung dieser terra incognita zu geben. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß dieser Stein ins Rollen käme! Kein besseres Denkmal gäbe es für die tote *Anna Lankow*, als wenn ihre Idee zu neuem Leben erweckt würde, und es gemeinsamer ernster Arbeit gelänge, dieselbe zum Sieg zu führen.

Böhme-Köhler, A., Lautbildung beim Singen und Sprechen, ein Leitfaden zum Unterricht in Schulen und für Privatgebrauch. Leipzig, Fr. Brandstetter.

Von einem Leitfaden verlangt man knappe, übersichtliche Darstellung und Behandlung des einschlägigen Materials und vor allem populäre, d. h. allgemein verständliche Schreibweise, namentlich wenn bei demselben der Zweck eventuellen Privatgebrauchs ins Auge gefaßt ist. Von allen diesen erfüllt das vorliegende Buch nichts. Es ist breitspurig und mit ungeheurem Aufwand von Gelehrsamkeit geschrieben, so daß selbst geübte Fachleute Mühe haben, durchzukommen. Erkenne ich völlig den großen Fleiß und das Streben der Verfasserin an, so frage ich mich vergeblich, wozu in aller Welt ist es nötig, in einem für die Praxis gedachten Werk über die Hälfte des Raumes für gelehrt sein sollende Abhandlungen teils ästhetischen, teils physiologischen Inhalts zu vergeuden, die doch wahrlich für die Praxis gar keinen Wert haben? Sollten wir nicht solche an und für sich sehr verdienstliche und sehr wichtige Untersuchungen lieber Fachleuten für fachwissenschaftliche Werke überlassen? Der ganze erste Teil, 39 große Quartseiten, drischt so „leeres Stroh“, und im 2. Teil, der endlich von Vokaltönen und Konsonanten handeln soll, geht es noch einmal ebenso los. Wo man hinsieht, die herrlichsten Zeichnungen anatomischer Art, aus denen kein Mensch klug wird, wundervolle Gebisse, die im Atelier eines Zahnarztes einen würdigen Platz verdienten. Endlich im 3. Teil (auf S. 58) geht es in medias res, wir erhalten Ratschläge, und die entsetzlichen „Apparate“ und „anatomischen Skizzen“ fehlen fortan. Begreiflich ist es nun freilich, daß die Verfasserin sich bei dem wissenschaftlichen (?) Teil so lange aufhielt. Hier ist sie nur von wirklichen Wissenschaftlern gründlich zu kontrollieren. Denn jetzt, wo sie nun Farbe bekennen soll, wo sie zur Praxis des Singens und Sprechens übergeht, da wimmelt es von ungesunden Ansichten, von direkt fehlerhaften Anordnungen. Eine Gesangsmethode, die ihren Ausgangspunkt vom **u** nimmt, schädigt die Organe ihrer Zöglinge und verdient nicht von Fachleuten ernst genommen zu werden. Jedes Wort der Diskussion ist da schon zu viel. Eine Sprachlehre, die noch nicht einmal weiß, wie die Doppellaute gesanglich zu behandeln sind, die so jammervoll primitive, von jedem denkenden Schulkind reiferen Alters zu widerlegende Anschauungen auftischt, wie es hier S. 73 (Übung 11) geschieht, die nicht einmal soviel gesunden Sinn für das, was sprachlich edel und was sprachlich gewöhnlich ist, besitzt, daß sie als Lehrsatz aufstellt, in Worten, wie weggehen, Klaggeschrei oder „sel'ger Glaube“ das erste g in ch zu verwandeln, also tatsächlich: „wechgehen“, „Klachgeschrei“, „sel'cher Glaube“ zu sagen und zu singen, eine solche Sprachlehre hat keine Existenzberechtigung. — Die eigentlich gesanglichen Übungen nehmen einen sehr kleinen Raum ein. Schade, daß nicht dasselbe bei den andern Teilen auch der Fall ist, es wäre besser bestellt um das Werk! Am verdienstlichsten sind vielleicht noch die in Übung 29 mit viel Fleiß gebotenen Zusammenstellungen von Worten mit Konsonantenanhäufungen. Aber was nützt aller Fleiß, aller guter Wille, wenn man in elementaren Dingen so falsche Ansichten hat, wie die Verfasserin. Das Buch ist ein trefflicher Beweis für den alten Satz, daß nur der reden soll, der zum Reden berufen ist.

Emil Liepe.

Böhm, Georg, Kantate, „Mein Freund ist mein und ich bin sein“, für vierstimmigen Chor, vier Soli (Sopran, Alt, Tenor, Baß), fünstimmiges Streichorchester und Basso continuo (Orgel und Klavier). Klavierauszug mit Text von *Richard Buchmayer*. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Volksausgabe Nr. 2899.

Bei dem retrospektiven Charakter, den unsere Musikpflege zum großen Teil angenommen hat, wird man das vorliegende Werk besonders willkommen heißen. Es handelt sich hier um die Komposition eines der bedeutendsten Meister um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, des 1733 als Oaganist der Johanniskirche zu Lüneburg verstorbenen Georg Böhm. Bis vor kurzem galten alle größeren Gesangskompositionen dieses Meisters für verloren. Da stieß Richard Buchmayer vor kurzem auf drei der Berliner Kgl. Bibliothek gehörende Sammelbände, in denen sich neben vier weiteren Arbeiten Böhms auch die vorliegende Kantate fand, die er einer sorgfältigen Redaktion unterzog. Er hat dabei, um das Werk unserm modernen Empfinden näher zu bringen, Noten- und Worttext an einigen Stellen geändert, und die Rücksicht auf die innere Anlage des Werkes hat ihn bestimmt, den Chor in Halbchor und vollen Chor zu scheiden. Was die Ausarbeitung des Basso continuo betrifft, so bemerkt Buchmayer in einem Vorwort, daß sowohl die Rücksicht auf den Brauch der alten Zeit, als auch im besonderen die vielfach auftretende Wechselchörigkeit die gemeinsame Verwendung von Orgel und Klavier gebot, und er stellt sich dann im folgenden ganz auf den Standpunkt, den auch ich bezüglich der Anwendung des Continuo-Instrumentes einnehme, wenn er sagt: „Das kleine Orchesterritornell erscheint in der Neuausgabe aus gutem Grunde ohne Continuobegleitung: Die Satzweise ist an sich so vollständig, daß sie keiner harmonischen Ergänzung bedarf. Gerade die anspruchslose Einfachheit des Stückes ist es, welche den Hörer gefangen nimmt; diese Wirkung würde durch das Bleigewicht einer angehängten Continuobegleitung beeinträchtigt werden.“ Die Kantate besteht aus zwei Chören, die je eine Arie für Sopran, Alt, Tenor und Baß einschließen. Aus dem Ganzen spricht ein inniges Gottvertrauen, und die einzelnen Nummern weisen eine so schöne formale Gestaltung auf und atmen dabei auch soviel Wohllaut und Empfindung, daß wir es Buchmayer gern glauben, wenn er sagt, daß von allen aus der Zeit vor Bach herrührenden Chorkantaten, die er kennen gelernt hat, ihm die vorliegende die bedeutendste zu sein scheint. Möge die Kantate in ihrer Neuausgabe die weiteste Verbreitung finden

M. Puttmann.

Briefkasten.

Herrn Prof. Dr. Th. in O.: Der „Kuckucksruf“ mußte leider wegen Raummangels für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 11.
Ausgegeben am 1. August 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Gustav Merkel.

(Geb. 12. Nov. 1827, gest. 30. Oktober 1885.)

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

Wer nur einigermaßen mit Orgelspiel und Orgelliteratur vertraut ist, der weiß, daß Meister *Merkel* einer der würdigsten war, die ihre Kräfte in den Dienst der „Königin der Instrumente" stellten; er weiß, daß er Johann Schneiders, des „Orgelkönigs", trefflicher Schüler war und daß er Werke von bleibendem Wert für die Orgel schrieb. Die G moll-Sonate Op. 42 Merkels hat wohl jeder kennen und schätzen gelernt, der jemals ernstere Studien im Orgelspiel gemacht. Es ist so recht ein standard work im Repertoire des ausübenden Künstlers ernster Richtung. Wir sagen ausdrücklich ernster Richtung. Merkel hatte eine unbezwingliche Abneigung gegen das sogenannte „Orgelvirtuosentum", gegen äußerliche Bravour. Der technischen Fertigkeit, so etwa war seine Ansicht, seien bestimmte Grenzen durch den Charakter des Instruments gezogen, und bisweilen würden diese auch noch durch die akustischen Verhältnisse in strengerem Maße geboten. Ein Außerachtlassen dieser Grenzen ließe den Schüler jedenfalls im Gotteshause fehl am Ort erscheinen. Alle, die Merkel hörten, wie beispielsweise sein Biograph Paul Janssen[1]) und der hochverdiente Kirchenmusikdirektor Uso Seifert, der geschätzte Mitarbeiter unserer „Blätter", die beide seine Schüler waren, sprachen sich begeistert über sein Spiel aus. Sie rühmten die Klarheit, Reinheit und Präzision seines Vortrags und die äußerst geschmackvolle, von jeder „Prahlerei" freie Registrierung. Das Ziel Merkels war ausschließlich und allein die Wiedergabe des vorzutragenden Werkes im Sinne dessen,



[1]) *Paul Janssen*: Gustav Merkel, Königl. sächs. Hoforganist. „Ein Bild seines Lebens und Wirkens." Leipzig, Pieter Biedermann, 1886.

der es geschaffen hat; er war ein Orgelkünstler, kein Orgelvirtuos, der Repräsentant der Schule Johann Schneiders, jenes Orgelmeisters, den ein Mendelssohn als den größten lebenden Organisten Deutschlands hatte bezeichnen können. Von diesem hatte Merkel auch jene gefestigte Tradition des Bachspiels überkommen, die der „Orgelkönig" selber durch eine Art Stammbaum versinnbildlichte. Johann Schneider war bekanntlich wie sein älterer Bruder Friedrich, der Komponist des „Weltgerichts", ein Sohn des in Gersdorf (Sächs. Lausitz) als Organist am 3. Mai 1840 verstorbenen Johann Gottlob Schneider (geb. 1. August 1753 in Altwaldersdorf). Dieser wackre Mann nun, der erste Lehrer seiner Söhne, war ein Schüler des Zittauer Organisten Unger. Unger aber war ein Schüler seines Amtsvorgängers Trier, und Trier war ein direkter Schüler Altmeister Bachs. Also daß der Orgelkönig sich schon mit Recht als den Repräsentanten einer geheiligten Überlieferung, als einen Bach-Erben, bezeichnen hätte können, und nur von mißgünstiger Seite konnte es wohl geschehen, daß man von seinem und seiner Schüler Spiel als einem „klebrigen" sprach. Was er selber pflegte und was er seinen Schülern nicht genug ans Herz legen konnte, das war das streng gebundene Spiel.

Wir aber wollen jetzt zunächst sehen, wie Merkel es bis zum Schüler Schneiders gebracht hatte. Sein Vater August Leberecht Merkel, Lehrer und Organist in Oberoderwitz bei Zittau, hatte daran gedacht, seinen Jungen, der, wie man sagt, ein „Pestelfritz" war, — Tischler werden zu lassen. Aber das Geschick wollte es anders. Der interimistisch an Stelle des im Jahre 1840 Verstorbenen berufene Schulvikar Dressler erkannte die Begabung Gustavs sofort, und der schließliche Nachfolger Merkels sen., der Kantor Friedrich Kotte, entschied dessen Lebensweg insoweit, als er ihn für den Eintritt in das Bautzner Lehrerseminar vorbereitete und ihm damit einem Berufe zuführte, der ihm Gelegenheit bot, seine musikalischen Neigungen weiter zu verfolgen. In der ehrwürdigen Markgrafenstadt der Oberlausitz war damals der wackre Karl Eduard Hering, der Sohn des würdigen Magister Karl Gottlieb Hering, des Komponisten populärer Kinderlieder, („Morgen, Kinder, wirds was geben" usw.) die musikalische Kapazität, und kümmerte er sich auch als Lehrer nicht eben viel um seinen Scholaren, so kam dieser doch in ein musikalisches Milieu, sang mit im Heringschen Gesangverein, beteiligte sich am Quartettspiel und studiert nebenher noch privatim fleißig Musik. Ähnlich erging es ihm, als er dann (im Jahre 1848) als Lehrer am Waisenhaus seine erste Anstellung in Dresden fand. Auch dort waren es die musikalischen Verhältnisse, die Einfluß auf ihn gewannen, ihn förderten. Er trat in die von Johann Schneider geleitete Dreyssigsche Singakademie, wirkte dann in dem damals von Robert Schumann gegründeten Chorgesangverein (jetzt Robert Schumannsche Singakademie) mit, in dem er auch schon als Komponist mit einer Motette debütieren konnte, und schließlich kam es wie es kommen mußte: er wendete sich ganz der Musik zu. Im Jahre 1853 war es, da hing unser Merkel, der inzwischen Lehrer an der vierten Bürgerschule in Dresden geworden war, den Schulmeister an den Nagel. Privatstunden im Klavierspiel verschafften ihm die Mittel seiner Existenz und jetzt arbeitete er direkt auf sein Ziel los. Seine Lehrer wurden Johann Schneider im Orgelspiel, Julius Otto in der Theorie und Friedrich Wieck im Klavierspiel. Förderung in seinen Bestrebungen als Komponist ließen ihm angedeihen Robert Schumann und Carl Gottlieb Reissiger. Kein Wunder, daß es nun vorwärts ging. Das Jahr 1858, nebenbei bemerkt das Jahr seiner Verheiratung, brachte ihm den ersten entscheidenden Erfolg als Komponist, die Preiskrönung seiner Orgelsonate (D moll) Op. 30 für vier Hände und Doppelpedal, die aus Anlaß eines von der „Deutschen Tonhalle" in Mannheim erfolgten Wettbewerbs geschah. Im Jahre (1857) vorher hatte er das allerdings bescheiden dotierte Organistenamt an der Waisenhauskirche übernommen. Aber das sollte auch nur die Vorstufe sein. Im Jahre 1860 wurde er als Nachfolger C. G. Höpners an die Kreuzkirche berufen, 1861 trat er als Lehrer des Orgelspiels in den Verband des Königl. Konservatoriums und 1864 wurde er Hoforganist an der katholischen Hofkirche. An der „katholischen" Hofkirche; er, der Protestant! — Wie das kam? — Ein merkwürdiges Zusammentreffen wollte es, daß im Jahre 1864 die Hoforganistenposten an der evangelischen und katholischen Hofkirche nacheinander frei wurden. Merkel wäre der berufenste Nachfolger Schneiders an erstgenannter Stelle gewesen, er war des Verstorbenen erklärter „Lieblingsschüler" und ein Meister in den freien Choralfigurationen. Aber, wie es so oft geschieht, Gunst geht vor Kunst. Ein anderer erhielt den Posten. Da entschied König Johann in hochherziger Gesinnung, als es sich um die Vergebung des Amts an der katholischen Hofkirche handelte, daß, wenn für diese Stellung keine geeignete künstlerische Persönlichkeit katholischer Konfession gefunden werden sollte, man dann zur Anstellung eines Künstlers protestantischer Konfession zu schreiten habe; nur müsse derselbe in der Künstlerwelt einen bedeutenden Namen haben und dessen Ruf als Mensch völlig makellos sein! Dieses Königswort ebnete Merkel den Weg zu dem Amt, das er bis zu seinem Ende bekleiden sollte. Daß der Dienst in der nicht heizbaren, kalten Kirche später das Leiden, das zu seinem Tode führen sollte, in seinem weiteren Verlaufe beschleunigt haben mag, läßt

sich nach den zeitgenössischen Mitteilungen seines Amtskollegen und Nachfolgers Edmund Kretschmer allerdings kaum in Abrede stellen. Aber jedenfalls an einen ihn ehrenden Posten war Merkel gelangt. Von seinem sonstigen künstlerischen Wirken ist noch zu sagen, daß er vorübergehend (von 1867 bis 1873) die Dreyssigsche Singakademie leitete und seinen Ruf als Orgelspieler und Komponist auch nach außen hin mehrte und befestigte. In letzterer Eigenschaft wird ihm nun auch die Nachwelt noch die größte Anerkennung zollen müssen. Wir sagten schon im Eingang, daß jeder, der nur einigermaßen mit der Orgelliteratur vertraut ist, weiß, daß Merkel Werke von bleibendem Wert für die Orgel schrieb. Wir nannten seine G moll-Sonate Op. 42 ein standard work im Repertoire aller ernsten Orgelspieler. Aber wir weisen noch hin auf seine drei Choralvorspiele Op. 32 (über „Jesus meine Zuzersicht", „Nun sich der Tag", „Vom Himmel hoch"), seine Introduktion und Doppelfuge A dur Op. 34, sein Adagio (E dur) im freien Stil Op. 35 u. a. m. Alsdann möchten wir auch noch das Augenmerk aller derer, die an leitender Stelle im kirchenmusikalischen Dienste stehen, darauf aufmerksam machen, daß es sich für sie lohnen würde unter Merkels Motetten Umschau zu halten und daß der Meister auch einige dankbare und schöne Instrumentalstücke für ein Soloinstrument und Orgel schrieb. Überdies muß Erwähnung finden, daß unser Meister eine treffliche, bestens bewährte Orgelschule, ein weit verbreitetes Taschenchoralbuch herausgab und mit Oskar Wermann im Jahre 1883 das neue sächsische Landesgesangbuch veröffentlichte und den musikalischen Teil der Agende im Auftrag des evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums bearbeitete.

Wenn etwas unsern Merkel hinderlich im Wege stand, so war es seine übergroße Bescheidenheit und Zurückhaltung. Er ließ es sich genug sein, ein großer Künstler und ein guter Mensch zu sein. Nach offiziellen Ehrungen und dem, was man „Berühmtheit" nennt, trachtete er nicht. Aber nichtsdestoweniger wird er unvergessen bleiben; unvergessen vor allem in der Stadt, in der sich sein Leben und Wirken abspielte und in der er auch — auf dem Trinitatis-Friedhof — seine letzte Ruhestätte fand, unvergessen aber auch in allen Kreisen Derer, die in der „Königin der Instrumente" ihr besonderes Instrument erblicken.

Die Witwe des Meisters mit dessen einzigem überlebendem Kind, einer Tochter, hat ein trauliches Heim in dem Dresden benachbarten Heidedörfchen Langebrück gefunden.

Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

3. König Anton.

Als die Kurfürstin-Witwe Maria Antonia am 23. April 1780 in Dresden verschieden war, da hatte sich jene Geschmackswandlung längst vollzogen, die das Zeitalter des Rokoko an die Stelle desjenigen des Barock treten ließ. Das Pathos, die große Linie des repräsentativen Stils, war auch in der Musik der Pflege des Intimen gewichen. Der Zug der Zeit zielte auf eine künstlerische Umkleidung des Alltagslebens, Eleganz und Zierlichkeit, mit einem tändelnden, heiteren Einschlag, waren die Signatur des neuen Stils geworden, die opera buffa hatte die opera seria verdrängt. Die „neuere italienische Musik", der die hohe Frau, wie sie Friedrich dem Großen einmal ausdrücklich erklärt hatte, keinen rechten Geschmack hatte abgewinnen können, war Siegerin geblieben, und eine ihrer köstlichsten Blüten zeitigte diese Periode der Anfossis, Paesiellos, Paërs usw. in Cimarosas „Matrimonio segreto", und Mozarts „Cosi fan tutte" darf man gleichfalls ihr zuzählen. Diese Kunst war nach dem besonderen Geschmack Friedrich August III., der als ältester Sohn Maria Antonias Kurfürst von Sachsen geworden war und später Sachsens erster König werden sollte. Seine Vorliebe für die neue Richtung in ihrer Neigung zum Intimen, zum Zierlichen, Tändelnden kam so recht zum Ausdruck z. B. in der Erbauung jenes allen Besuchern des prächtigen Jagdschlosses Moritzburg bei Dresden bekannten sogenannten Fasanerieschlößchens, die bereits ein Jahr (1769) nach seinem Regierungsantritt (1768) erfolgte. Dieser Herrscher nun durfte als ein fermer Musiker gelten. Peter August wird als sein Lehrer genannt. Hoforganist an der katholischen Hofkirche, war dieser Mann der Sohn eines Kammerdieners August des Starken, den der Kurfürst-König und Peter der Große auf einer Jagd in den lithauischen Wäldern als hilfloses Kalmückenkind gefunden und dann auf ihre Namen hatte taufen lassen. Als Sonderling wird er geschildert; sein einziger Weg sei der von seiner Wohnung zu seinen dienstlichen Verrichtungen in die Kirche, sowie ins Königl. Schloß, als Musiklehrer der Prinzen und Prinzessinnen, gewesen. Daß er nicht unbegabt als Komponist war, beweisen einige vom Verfasser dieser Aufsätze im 4. Band der „Musik am sächsischen Hofe" veröffentlichte Originalkompositionen für Klavier, und solche seines Amtskollegen Christlieb Siegmund Binder findet man gleichfalls daselbst, wie auch im Heft 190 der Sammlung „Fürs Haus" (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza).

Möglich nun ist es, daß Friedrich August, dem die Geschichte den Beinamen des Gerechten gab, von diesem Manne eine Neigung überkam, die Musik mehr als Wissenschaft denn als Kunst zu betreiben, wie es seine besondere Vorliebe war, die Partituren größerer Werke an seinem mit Orgelzügen versehenen Flügel durchzunehmen, einem der Überlieferung nach von Silbermann erbauten Claviorganum, das sich heute noch in der Instrumentensammlung Sr. Majestät des Königs befindet. Auch erfuhr der zeitgenössische Dresdner Lokalhistoriker Albert Schiffner, daß er vor allem gern die Klavierkompositionen des als Hofkirchenkomponisten in Dresden am 22. Dezember 1745 verstorbenen Johann Dismas Zelenka gespielt habe, was aber wiederum von Miksch, dem berühmten Gesanglehrer der Schröder-Devrient, Mitterwurzers u. a., mit dem Bemerken bestritten worden sei, der hohe Herr habe diese den Bachschen zu ähnlich befunden, mit denen man ihn ehedem so sehr geplagt hätte. Wie es sich nun damit auch verhalten möge, bedauerlich bleibt jedenfalls, daß es bisher unmöglich war, Auskunft über den Verbleib dieser Klavierwerke zu erhalten. Einen Einblick in das Schaffen Zelenkas, der sich einst der besonderen Huld der Kurfürstin-Königin Maria Josepha zu erfreuen gehabt hatte, gewähren, beiläufig erwähnt, im 6. Band der „Musik am sächsischen Hofe" mitgeteilte Proben, und überdies findet man im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen einen Weihnachtsgesang für 3 Frauen- (oder Kinderstimmen) und ein Altsolo: „Jerusalem, o wende dich" aus den Lamentationen (1722 komponiert), Heft 94 der Sammlung „Fürs Haus".

Einer gut beglaubigten Überlieferung zufolge (A. L. Herrmann, Friedrich August von Sachsen, Dresden 1827) hat Friedrich August sich aber auch als Komponist versucht. Die in der Handschrift Kapellmeister Joseph Schusters (gest. 14. Juli 1812) auf uns gekommenen Kompositionen eines Salve Regina und einer Reihe von Vesper-Psalmen (s. „Musik am sächs. Hofe", Band 3) gelten als von ihm herrührend und die erstere hat sich bis in die Gegenwart im Gebrauch erhalten. Unter den ernsten Klängen dieses Salve Regina werden noch heute die sterblichen Reste der Mitglieder des sächsischen Königshauses in die unter der katholischen Hofkirche zu Dresden befindlichen Gruft hinabgesenkt. —

Wie von Sachsens erstem König sind uns nun aber auch von seinen Brüdern, Anton (geb. 27. Dezember 1755) und Maximilian (geb. 13. April 1759), Kompositionen auf uns gekommen. Der letztere allerdings zeigte im allgemeinen mehr literarische, als musikalische Neigungen. Man findet Proben ihres Schaffens in dem wiederholt zitierten Band 3 der „Musik am sächsischen Hofe". Vom Prinzen Anton, der die intensivste musikalische Begabung unter seinen Brüdern zeigte, veröffentlichte Schreiber dieses überdies im 5. Band der „Musik am sächsischen Hofe" zwei Militärmärsche,[1]) im Deutschen Lieder-Verlag (Breitkopf & Härtel) unter Nr. 2596 ein Lied „Die Nymphe des Borsbergs" und Nr. 3022 eine Cavatine aus einer im Jahre 1798 aus Anlaß der Geburt des Prinzen Clemens (gest. 4. Januar 1822) komponierten Kantate und in Bernhard Schneiders „Heimatstimmen" (Dresden 1903) zwei Melodien des hohen Komponisten mit neuen Texten versehen und als Chorliedchen („Marschliedchen" und „Abendfrieden") bearbeitet. Von den beiden Militärmärschen ist der eine, „Erzherzog Karl-Marsch", im Jahre 1800 in Prag (27. Juli) zugleich als „Lied eines alten Grenadiers", in dem Erzherzog Karls damaliger Rücktritt vom Oberkommando der Rheinarmee beklagt wird, komponiert und dient heute dem 9. sächs. Infanterieregiment Nr. 133 (Zwickau) als Präsentiermarsch. Das Lied „Die Nymphe des Borsberg" liegt als „Melodie" für Violine und Klavier bearbeitet, als Musikbeilage dem 11. Heft der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" bei und erschien als Sonderheft in der Sammlung „Fürs Haus" (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza) als Nr. 283. Sein Text ist unter dem Eindruck der am 7. Juli 1815 erfolgten Rückkehr des Königs in seine sächsischen Lande entstanden und stellt eine der Nichte des hohen Komponisten der Prinzessin Amalie, von deren musikalischen Talenten in einem besonderen Abschnitt die Rede sein wird, dargebrachte Huldigung zu ihrem Namenstage (10. Juli) dar. Das Gedichtchen der Cavatine hat in der deutschen Übertragung folgenden Wortlaut:

Wenn ein Mägdlein früh am Raine
Sich zwei zarte Blümlein bricht,
Welches ihr das schönste scheine,
Möcht sie wissen, weiß es nicht.

Die zwei Blümlein licht und zart —
Sie deren gleichen
Ich wünscht zu eigen,
Sind deine Söhnchen hold von Art.

Fände ich wohl früh am Raine
Solche Blümlein zart und licht,
Welches mir das schönste scheine,
Möcht ich wissen, wüßt' es nicht.

Es wendet sich an die Prinzessin Karoline, die Gemahlin des Prinzen Maximilian und zielt auf deren Söhne, den am 18. Mai 1797 geborenen Prinzen Friedrich August, nachmaligen König Friedrich August II. und den neugeborenen (1. Mai 1798) Prinzen Clemens.

Die musikalischen Studien des fürstlichen Komponisten leitete zunächst wohl wie die seiner Brüder der schon erwähnte Peter August, dann aber wird der Königl. Kammermusiker Anton Schmiedel als sein musikalischer Berater genannt. Was das

[1]) Vergl. hierzu die Artikel „Erzherzog Karl und Prinz Anton von Sachsen", die der Verfasser im Dresdner Journal (19. Mai 1909) und in der Leipziger Zeitung (22. Mai 1909) erschienen ließ.

Schaffen des Prinzen und nachmaligen Königs Anton anlangt, so spiegelt es in recht charakteristischer Weise die Wandlungen im Geschmack der Zeit wieder, in der er lebte. Da begegnet man in den zahlreichen Tänzen, Anglaisen, Ecossaisen usw., die er schrieb, der tändelnden Anmut des Rokoko, wie in seinen Liedweisen oft wieder das Herzliche, Gemütvolle und Gemütliche der Biedermeierzeit lebt. Selbstverständlich steht seine Kunst immer in direkter Beziehung zum Leben am Hofe. Seine Tanzmusiken sind „Hofballtänze" in vollem Sinne des Wortes, seine Kantaten feiern allerhand festliche Ereignisse bei Hofe, seine Lieder wenden sich zumeist an Familienmitglieder usw. Kurz, es ist eine ausgeprägt intime Kunst. Aber die innerhalb dieser Grenzen sich kundgebende Begabung ist gar nicht unbeachtlich. Auch ein C. M. v. Weber konnte ihr seine Anerkennung nicht versagen. Er fand die Kantate z. B., die der Prinz auf einen Text seines Bruders Maximilian („Trionfo d'Imene") zur Jubelhochzeit Friedrich August des Gerechten komponiert hatte und die am 31. Januar 1819 im Bibliotheksaal des Prinzenpalais zur Aufführung gekommen war, „voll Talent". Aber gerade durch C. M. v. Weber und seinen Sohn und Biographen Max Maria v. Weber erfahren wir auch sonst von der Patriarchengestalt, zu der der Prinz im Kreise eines ihn, obwohl es ihm nicht vergönnt war, eigene Kinder groß zu ziehen, glücklichen Familienlebens wurde, manchen sprechenden Zug. Gar artig wird da von den Musikabenden erzählt, die der hohe Herr veranstaltete. Da, heißt es, stand der Prinz unter seinen Künstlern in seinem grauen Frack und kurzen Beinkleidern, Schnallenschuhen, den feingeschnittenen, gepuderten Kopf emsig auf die Partitur gebeugt und gutmütig klug emporblickend, wenn einer der Herren rief: Königl. Hoheit, hier muß ein Fehler sein! So, wo denn? fragte er dann, trat neben den Betreffenden und ließ sich gelehrig vordemonstrieren. Bei dem auf die Musik folgenden kleinen Souper, zu dem er mit den Worten einzuladen pflegte: Nun haben wir gearbeitet, jetzt wollen wir essen! saß er behaglich jovial in ihrer Mitte und nur die Verehrung aller kennzeichnete ihn als Prinzen, und nur die Liebe aller heftete ihm einen vielstrahligen Stern auf die Brust. —

Aus dem überreichen, mehr als 50 starke Bände umfassenden musikalischen Schaffen des Prinzen sei zum Schlusse einer durch ihre Beziehungen zu Ereignissen, die für das Sachsenland bedeutungsvoll wurden, besonders bemerkenswerten Komposition gedacht, der Kantate „La nascita del sole" („Die Geburt der Sonne"). Das Werk, aus dem der Schreiber dieses einen Marsch und den Schlußchor (Contradanza) im 3. Band der „Musik am sächs Hofe" veröffentlichte, rührte in seinem textlichen Teil von dem geheimen Kämmerer Lorenzo Orlandi her und war zur Feier der Geburt des Prinzen Friedrich August (18. Mai 1797) komponiert und am 15. Juli dieses Jahres im Gartenpalais in der Langengasse (jetzt Zinzendorfstraße) zum ersten Male aufgeführt worden. Im Jahre 1828 griff man auf diese Kantate anläßlich der Feier der Geburt des Prinzen, und damaligen Königs Albert (23. April) zurück und führte sie, redigiert vom Hofkapellmeister Reissiger, am 8. Juli dieses Jahres im kleinen Opernhause[1]) gelegentlich der Feier des ersten Kirchgangs der hohen Mutter, der Prinzessin Amalia Augusta (von Bayern), der Gemahlin des Prinzen Johann, wieder auf. Als einer musikalischen Merkwürdigkeit könnte dann auch noch einer „Polonaise Jubilaire", gedacht werden, die der Prinz für das Doppeljubiläum der 50jährigen Regierung und goldenen Hochzeit seines Königl. Bruders komponiert und speziell für den Hochzeitstag (17. Januar 1819) bestimmt hatte. Auf die Melodie der „Sachsenhymne" („Den König segne Gott") ist sie geschrieben, die C. M. v. Weber in seiner für das am offiziellen Jubiläumstag (20. September 1818) im großen Opernhause abgehaltenen Hofkonzert[2]) geschriebenen „Jubelouvertüre" Op. 58, gleichsam als solche sanktioniert hatte.

[1]) Das vor dem Zwinger in den Jahren 1754—1755 erbaute, später (1783) erweiterte Schauspielhaus, das dann dem neuen Schauspielhaus (1838—1841 erbaut) weichen mußte, das am 21. September 1869 abbrannte. Das sogenannte große Opernhaus, das 1782 zu einem Redoutensaale umgewandelt worden war und seitdem nur noch für Konzerte benutzt wurde, fiel in den stürmischen Maitagen (6. Mai) 1849 den Flammen zum Raube.

[2]) Zwei Chöre — Anfang und Schlußchor — aus der ursprünglich für dieses Konzert von C. M. v. Weber geschriebenen Jubelkantate Op. 59 veröffentlichte Schreiber dieses in einer Ausgabe für gemischten Chor, Klavier und Harmonium (ad libitum) bei Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

Ein Meister des deutschen Liedes.

(Zum 50jährigen Todestage Friedrich Silchers.)

Von **Max Puttmann**, Leipzig.

„Und deines Volkes Herzen,
Die bleiben dir getreu,
Und stets, in Lust und Schmerzen,
Ertönt dein Lied aufs neu!"
E. Engelmann.

In unsern Tagen, in denen man mehr denn je bemüht ist, dem Volke seine Kunst früherer Tage zu erhalten, und „Volkskunst" und „Heimatkunst" beliebte Schlagwörter geworden sind, wendet man auch dem deutschen Volksliede bezw. dem deutschen volkstümlichen Liede wieder ein erhöhtes Interesse zu, und so dürfte es wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn wir heute, gelegentlich seines 50jährigen

Todestages, auch an dieser Stelle eines Mannes gedenken, dessen ganzes Leben und Wirken dem deutschen Liede geweiht war: des Komponisten der „Lorelei" und anderer herrlicher volkstümlicher Weisen Friedrich Silcher.

Philipp Friedrich Silcher entstammte, wie Ludwig Uhland, dessen herrliche volkstümliche Verse das musikalische Echo auch in der Brust Silchers weckten, dem schönen Schwabenlande. Er wurde am 27. Juni 1789 zu Schnait im Remstal als der Sohn des Schulmeisters und Organisten Johann Karl Silcher geboren. Schon im Jahre 1795 wurde ihm der Vater durch den Tod entrissen. Die Mutter ging ein Jahr darauf mit dem Amtsnachfolger des Vaters, Heinrich Wegmann, eine zweite Ehe ein, und der Stiefvater ließ es sich angelegen sein, den jungen Silcher zu einem gesitteten Knaben zu erziehen und auch dessen musikalisches Talent, das sich frühzeitig bemerkbar machte, nach Kräften zu fördern.

Mit 14 Jahren kam Sicher zu dem Lehrer und Organisten Nikolaus Ferdinand Auberlen in Fellbach im Remstal als Schulincipient in die Lehre. Auberlen war ebenso tüchtig als Musiker wie als Schulmeister und brachte mit seinem Kirchenchor in der Fellbacher Dorfkirche manche beachtenswerte Aufführung zustande. Silcher fand somit in Fellbach eine günstige Gelegenheit, sich musikalisch weiter zu bilden, und daß er diese Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen ließ, geht schon allein daraus hervor, daß der der edlen Musica ergebene Auberlen ihn später als den besten Schüler bezeichnete, den er je gehabt habe. Nach dreijähriger Lehrzeit kam Silcher als Schullehrergehilfe nach Schorndorf und fand daselbst in dem Kreishauptmann Freiherrn von Berlichingen einen ganz besonderen Gönner, der, als er im Jahre 1809 nach Ludwigsburg versetzt wurde, die Anstellung Silchers an der dortigen Mädchenschule bewirkte.

Carl Maria von Weber war im Jahre 1806 als Musikintendant in die Dienste des Prinzen Eugen von Württemberg getreten und wurde, als dieser zur Armee ging, Privatsekretär des leichtlebigen Herzogs Ludwig von Württemberg, der abwechselnd in Stuttgart und Ludwigsburg residierte. Es herrschte daher damals, als der Freiherr von Berlichingen mit seinem Schützling nach Ludwigsburg kam, in der kleinen württembergischen Residenz ein reges musikalisches Leben, zumal neben Weber auch Konradin Kreuzer sich zeitweilig dort aufhielt. Der junge Silcher faßte bald zu beiden Meistern eine um so größere Zuneigung, als deren volkstümliche, von dem Zauber der Romantik umwobenen Weisen in seinem Innern den lautesten Widerhall weckten. Da geschah es, daß Weber und sein Vater, der ihn bei der Verwaltung der Finanzen des Herzogs unterstützte, der Unterschleife beschuldigt und in Arrest gesetzt wurden, um später des Landes verwiesen zu werden. Weber fand seinen Nachfolger in dem Diakon Bahnmaier, durch den das musikalische Talent Silchers ebenfalls nicht unwesentlich gefördert wurde. Bahnmaier pflegte in seinem Hause musikalische Abende zu veranstalten, zu denen er auch den jungen Silcher heranzog und ihn animierte, sich auch produktiv zu betätigen. Die intensive Beschäftigung mit der Musik ließ es Silcher endlich zur Gewißheit werden, daß er völlige Befriedigung nur im Musikerberuf finden könne, und als Bahnmaier im Jahre 1814 an die Universität Tübingen berufen wurde, da hielt es auch ihn nicht mehr länger in Ludwigsburg: er quittierte seinen Schuldienst und ließ sich als Musiklehrer in Stuttgart nieder.

Silcher fand in Stuttgart durch Unterrichtgeben und Komponieren bald ein bescheidenes Auskommen und lenkte durch seine Tätigkeit auch die Aufmerksamkeit des akademischen Senats in Tübingen auf sich, der ihm im Jahre 1817 die neu geschaffene Stelle eines Musikdirektors an der Universität Tübingen antrug. Aber Silcher glaubte in seiner übergroßen Bescheidenheit, einem solchen Amte nicht gewachsen zu sein, und er war schon im Begriff, die Berufung abzulehnen, als sein Bruder mit einem Wagen vor seinem Hause vorfuhr, den Zaghaften nötigte einzusteigen und ihn nach der Musenstadt brachte.

In Tübingen endlich fand Silcher das eigentliche Feld seiner Betätigung. Er rief zunächst einen Chor von Seminaristen ins Leben, aus dem später der „Tübinger Kirchenchor" hervorging. Diente ihm diese Körperschaft speziell zur Pflege geistlicher Musik, so erstand ihm in der im Jahre 1829 gegründeten „Akademischen Liedertafel" die „ewig junge und frische Pflegestätte des deutschen Liedes, die Trägerin des Liedes, wie er es gestaltet haben wollte, die begeisterte Verehrerin seiner Kompositionen und die gebildete Verbreiterin seiner Volksweisen."[1]) Als dann zehn Jahre später neben den beiden genannten Chören auch noch der „Oratorienverein" gegründet worden war, da konnte es das damals nur etwa 8000 Seelen zählende Tübingen in der Pflege der edlen Sangeskunst mit mancher größeren Stadt aufnehmen.

Und mitten in dem musikalischen Leben der Musenstadt stand, von allen geachtet und geliebt, der Universitätsmusikdirektor Friedrich Silcher, der seine Liebe zum deutschen Liede, wie durch seine Tätigkeit als Lehrer und Dirigent, so auch dadurch bekundete, daß er dem Volke seine alten Melodien ablauschte, die ihnen etwa anhaftenden künstlerischen Mängel beseitigte und sie in einfache Harmonien kleidete. Es waren dann in erster Linie unsere

[1]) *Philipp Friedrich Silcher*, der Meister des deutschen Volksliedes, dem deutschen Volke dargeboten von *Adolf Prümers* (Stuttgart, Albert Auer). Ein mit vieler Liebe zu dem Meister und mit vieler Sachkenntnis geschriebenes Werk.

Männergesangvereine, welche die von Silcher bearbeiteten Weisen bis in die fernsten Gaue unseres Vaterlandes trugen, und nicht lange währte es, da erscholl's überall bald zwei-, bald drei-, bald vierstimmig: „Rosenstock, Holderblüt'“ „Liebchen ade, Scheiden tut weh“, „Es geht bei gedämpftem Trommelschlag“, „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein“, „Jetzt gang i ans Brünnele“ usw. usw. Silcher widmete aber nicht nur dem deutschen, sondern auch dem fremdländischen Volksliede sein Interesse, so daß wir von ihm neben 12 Heften „Deutscher Volkslieder“ noch einige Hefte „Ausländischer Volkslieder“ besitzen; wer kennt nicht den schottischen Bardenchor „Stumm schläft der Sänger“, „Des Sommers letzte Rose“ und „Mein Herz ist im Hochland“? Silchers künstlerisches Naturell, wie es in seiner Vorliebe für das gemütvolle Volkslied zutage trat, ließ ihn auch eine große Anzahl eigener Lieder schaffen, von denen viele längst das Epitheton „Volkslied“ erhalten haben, so unter andern „Ännchen von Tharau“, „Nun leb wohl, du kleine Gasse“, „Morgen muß ich fort von hier“, „Zu Straßburg auf der Schanz“ und „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, welchem Liede nur wenige an Popularität gleichkommen. Diese Originalweisen Silchers bilden mit einigen von ihm bearbeiteten alten Volksliedern auch eine Hauptzierde des auf Veranlassung des deutschen Kaisers herausgegebenen Volksliederbuches für Männerchor. Silcher widmete neben dem weltlichen aber auch dem geistlichen Liede seine Kraft und komponierte und bearbeitete Choräle, schrieb vierstimmige Hymnen für die Sonn- und Festtage und gab eine „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges nach seinen Hauptmelodien nebst einer Erklärung der alten Kirchentonarten“ heraus. Prümers bemerkt a. a. O.: „Gerade auf religiös-kirchlichem Boden hat Silchers einfache, gesunde Natürlichkeit ihre Kraft bewährt. Seine geistlichen Lieder atmen ein frommes Empfinden und werden, würdig gesungen, den Eindruck herzlicher Erbauung niemals verfehlen.“

42 Jahre waren so für Silcher in rastloser Tätigkeit dahingegangen, als auch für ihn der Lebensabend hereinbrach. Im Januar 1860 wurde er vom König „seinem Ansuchen gemäß, wegen Kränklichkeit, unter gnädigster Anerkennung seiner vieljährigen treuen und erfolgreichen Amtsführung, sowie seiner allgemeinen Verdienste um die musikalische Seite der Volksbildung, seines Dienstes gnädigst enthoben;“ — bereits acht Monate später, am 26. August 1860, bettete man den allverehrten Meister zur letzten Ruhe.

Das erste Silcher-Denkmal errichtete die „Akamische Liedertafel“ in Tübingen, bei dessen Enthüllung Dr. H. A. Köstlin die folgenden schönen, die Unsterblichkeit des Meisters feiernden Worte sprach: „Wohl haben andere, als Musiker unsern Silcher an Bedeutung überragend, in gewaltigeren und tieferen Tönen das wundersame Wesen der Liebe besungen, allein ‚Das Brünnele‘ wird man singen, so lange man auf gut schwäbisch liebt, das ist treu, tief, innig, schalkhaft und ein wenig schwermütig; ‚Die Lorelei‘ wird nicht vergessen, so lange noch die grünen Fluten des königlichen Rheinstromes den sagenreichen Felsen der Loreley umrauschen; und so lange es Scheiden und Meiden gibt, werden die duftenden Zweige des Lindenbaums und die einsame Mädchenkammer die Lieder hören müssen: ‚Morgen muß ich fort von hier‘, ‚Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus‘, Heute scheid' ich, morgen wand'r ich‘.“

Silchers Originalkompositionen legen ein beredtes Zeugnis ab von der segensreichen Macht, welche die nie versiegende Quelle des deutschen Volksliedes auf den schaffenden Künstler auszuüben vermag, und lassen erkennen, wie sehr ihr Schöpfer durchdrungen war von dem Denken und Fühlen des deutschen Volkes, von dessen herrlichen Weisen er so manche zu neuem Leben erweckt hat. Nicht besser kann das Wirken Friedrich Silchers für das deutsche Lied charakterisiert werden, als durch die Verse Ottilie Wildermuths, die das Tübinger Silcher-Denkmal schmücken:

„Die alten goldenen Lieder,
Die Klänge aus Volkes Mund,
Du hast sie gefaßt in Töne
Und gabst sie der Jugend kund:
Daß neu ein Singen und Klingen
In Berg und Tal erwacht!
Drum sei in Ehren und Treuen
Des Meisters der Töne gedacht!“

Ein kurzer Hinweis auf die neuere und neueste religiöse Vokalmusik in Grossbritannien.

Von Prof. **Emil Krause**.

Wie in den Niederlanden und in Italien ist die religiöse Musik in England auf ein frühes Datum zurückzuführen. Zwischen der Zeit des hochragenden *Henry Purcell* (1658—95), dem Vorgänger Händels, der auch auf dem Gebiete der Kirchenkomposition Unvergängliches geschaffen und namentlich in dieser auf Händel maßgebenden Einfluß hatte, und *Th. A. Arne* (1710—1778) liegt ein erheblicher Zwischenraum, in dem die nationale Komposition ins Stocken geriet, auch nach Arne war kaum bemerkenswertes erschienen. Als Grund hierfür gilt, daß man sich auch in England, wie bei anderen

Nationen, von fremdländischer Kost, namentlich der Italiener, nährte.

Der große *Händel* (1685—1759), der hervorragendste Vokalkomponist aller Zeiten, der nicht weniger als 40 Jahre, also die größere Hälfte seines Lebens, an England gefesselt wurde, steht mit seinen vielen Oratorien, Anthems, Utrechter- und Dettinger Tedeum, der lateinischen Kirchenmusik usw., auf vollständig eigenem Boden. Wenn er auch die meisten seiner monumentalen Schöpfungen nach original englischen Texten schuf, hat er doch nicht als speziell englischer Tondichter seine größte Bedeutung. Von einer englischen Nationalität kann bei ihm, dem deutschen Meister, der allerdings in der Jugend seinen Ausgang von den Italienern nahm, um so weniger die Rede sein, da sich das echte Deutschtum unverkennbar überall ausspricht. Händel, der Komponist des alten Testaments nach englischem Text, der Schöpfer des „Messias", vermochte in der Klarheit und Eindringlichkeit dem gesamten Volke aller Nationen mehr als irgend ein anderer nahe zu treten. In unantastbarer Größe und stilvoller Erhabenheit wußte er den Volksgesang zu treffen, und so bezeichnet auch die englische Nation ihn als einen der Ihren.

Noch größer als der Zwischenraum zwischen Purcell und Arne (letzterer ein rein lyrischer Komponist, dessen Oratorien „Abel" und „Judith" hier genannt seien) war die Stockung, die die national englische Kirchenmusik nach Arne aufzuweisen hatte, denn erst um die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts machten sich, geleitet von dem Wunsche einheimische Kirchenmusik ins Leben zu rufen, entschiedene Bestrebungen geltend. Zunächst geschah dies von *Julius Benedict* (1804—1885) und *Sir Costa* (1808—1884). Der erstere schrieb die seinerzeit beifällig aufgenommenen Oratorien „St. Cäcilia" (1866) und „St. Peter" (1870); Costa, der Direktor der Sacred Harmonie Society, die Oratorien „Eli" (1855) und „Naomi" (1867), beide für die Musikfeste in Birmingham. Von *William Sterndale-Bennet* (1816 bis 1875), der durch manche der Richtung Mendelssohn angehörende Kompositionen auch in Deutschland bekannt geworden ist, kennt man das Oratorium „Das Weib von Samaria" (1860) und von dem, sich an ältere Vorbilder anschließenden, feinsinnigen *Henry Hugo Pierson* (1816—1873), das für das Musikfest in Norwich (1852) geschriebene Oratorium „Das neue Jerusalem" und das Fragment gebliebene 1869 zu Norwich aufgeführte Oratorium „Hezekiah". — *G. A. Macfarren* (1813—1887), geschätzt in vielen gut gearbeiteten kirchlichen Gesangswerken, hatte Erfolg mit den Oratorien „Johannes der Täufer", „Auferstehung", „Joseph" und „König David"; er zeichnete sich auch durch Bearbeitung Händelscher Oratorien aus. — Von *Mackenzie* (geb. 1847) dem Nachfolger Macfarrens an der Royal Academy of music (1888) sind mir kirchliche Werke nicht zur Kenntnis gekommen ebensowenig, wie von manchen andern, die sich vermutlich in jener Zeit der Kirchenmusik zugewandt haben.

Von den Neuesten sind wohl nur *George Benjamin Arnold* (1832—1902), *John Francis Barnett* (geb. 1838), *Edward Elgar* (geb. 1857) und *Granville Bantock* (geb. 1868) hier als bemerkenswert anzuführen. Der von 1865 bis zu seinem Tode als Organist in Winchester wirkende Arnold schrieb das Oratorium „Ahab" (1864) ferner Kantaten, Motetten, Anthems. — Barnett hat sich durch sein Oratorium „Die Erweckung des Lazarus" (1873), dessen Keime in die Leipziger Studienzeit (1858 bis 1860) unter Jul. Rietz und M. Hauptmann fallen, und das im Herforder Musikfest (1873) zur Aufführung kam, einen angesehenen Namen gemacht. Weniger durch Neuheit der Erfindung als durch gediegene Arbeit ist dieses Werk von Interesse und daher der Erfolg gerechtfertigt, den es gefunden. — Elgars Oratorium „Lux Christi" (Worcester 1896) und namentlich „Die Apostel" (1906) haben ihm im hohen Grade die Achtung der Musikwelt eingetragen. Nicht nur wegen seiner vielen weltlichen, sondern auch der genannten religiösen Werke wird Elgar allgemein geschätzt, stellenweis sogar überschätzt. Edle musikalische Ausdrucksweise ist das charakteristische Moment seiner Neues erstrebenden Tonsprache. Infolge der hohen Anerkennung, die Elgars Werke, namentlich im Vaterlande fanden, wurde er 1904 in den Adelsstand erhoben. — G. Bantock, dessen künstlerische Einführung sich zunächst auf seine interessanten Kompositionen und Bearbeitungen orientalischer Dichtungen stützt, darf mit vollem Recht zu den besten zeitgenössischen Tondichtern zählen. Seine Werke, von denen hier das Oratorium „Christus in der Wüste" (Gloncester 1907), die „Messe B dur" für Männerstimmen und „Psalm 82" (Anthem 1897) zu nennen sind, zeigen bei moderner Gewandung ein Festhalten an Wohllaut und Abrundung der Form.

Aus dieser kurzen Übersicht ersieht man, daß die neuere und neueste religiöse Musik in England ein Streben nach nationaler Selbständigkeit erkennen läßt. Hervorragendes wurde jedoch kaum geboten, jedenfalls enthält die englische Kirchenmusik nichts, das für eine nationale Selbständigkeit und deren Einfluß auf die Weiterbildung der Kunst von Bedeutung sein könnte.

Lose Blätter.

Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650.[1])

Von Dr. Fr. Thomas in Ohrdruf.

Die zahlreichsten und wohl auch sorgfältigsten Beobachtungen zur musikalischen Festlegung des Kuckucksrufes stellte Prof. *J. J. Oppel* in Frankfurt a. M. an und veröffentlichte sie in dem Jahresberichte des Physikalischen Vereins zu Frankfurt a. M. 1869/70 (im Druck erschienen 1871) S. 91—93, von wo sie ungekürzt (und bis auf zwei sinnstörende Druckfehler fast wortgetreu) in Poggendorfs Annalen der Physik und Chemie Bd. CXLIV, 1872, S. 307 bis 309 übergegangen sind. In der Einleitung zu seiner Zusammenstellung erwähnt Oppel die Niederschrift des Kuckucksrufes, welche der gelehrte Jesuitenpater *Athanasius Kircher* in Noten gegeben hat, und reproduziert sie in dieser Gestalt:



Die Abbildung ist in Poggendorfs Annalen l. c. wiederholt, und ihre groben Fehler sind meines Wissens bis heute weder gerügt noch verbessert worden. Das wird wohl darin seinen Grund haben, dafs Oppel anderen die Vergleichung erschwerte, indem er nicht angab, in welchem von Kirchers Werken sich das Original befindet. Ich möchte sogar glauben, dafs er es selbst niemals gesehen und nur eine liederliche handschriftliche Kopie benutzt hat, die er freilich vor einer Veröffentlichung auf ihre Richtigkeit hätte prüfen sollen. Das Original steht im ersten Teile von Kirchers 1650 erschienener Musurgia universalis auf der dritten Tafel („Iconismus III fol. 30" Fig. E). In abgekürzter Form, aber dem Original getreu nachgebildet, finden sich die Noten auch auf S. 53 des deutschen Auszugs aus Kirchers Musurgia, der, von Andreas Hirsch herausgegeben, 1662 in Schwäbisch-Hall erschien. Ich gebe hier das Kirchersche Original möglichst getreu wieder:



Kircher setzt den Diskantschlüssel in einer jetzt nicht mehr gebräuchlichen Form und das Vorzeichen b auf die vierte Notenlinie, schreibt also die Tonart F-dur vor. Seine Noten bedeuten die kleine Terz c_2 a_1. Dazu stimmen auch die Worte „tertiae minoris intervallo" im Text auf S. 31 seiner Musurgia[1]). *Oppel* reproduzierte die Noten ohne jeden Schlüssel, wahrscheinlich weil er — beziehungsweise der Verfertiger jener hypothetischen Abschrift — den Schlüssel bei Kircher nicht zu deuten vermochte. Er nahm augenscheinlich an, sie seien im Violinschlüssel geschrieben, weil dann das e_2 als erster Ton im Kuckucksrufe seinen eigenen Beobachtungen (nach der jetzigen Stimmung!) am besten entsprach. Ganz widersinnig ist in Oppels Wiedergabe das Vorzeichen b zwischen der dritten und vierten Notenlinie. Von Einrenkungsversuchen kenne ich nur einen mifsglückten. *G. Schubring* hat (in seinem Referat in Zeitschr. f. d. ges. Naturwissenschaften, Halle a. S., Bd. 39, S. 376) offenbar gemeint, dafs ein Versehen des Holzschneiders vorliege und ohne weiteres das b sowohl wie die zweite Note auf die vierte Notenlinie bezogen. So liest er dann aus Oppels Wiedergabe heraus, dafs Kircher den Kuckucksruf auf e_2 des_2 schreibe.

Verglichen mit der Verkennung der Tonart sind Oppels übrige Entstellungen nahezu belanglos. Er setzt jedesmal zur tieferen Note einen Punkt, der eine Wertverlängerung um die Hälfte bedeutet. Dazu verleitete ihn das Nichtverstehen der feinen Vertikalstriche, welche Kircher der vierten Linie aufsetzt. Ich halte dieselben für Absatz- oder Atemholzeichen ohne bestimmten Zeitwert; als Pausenstriche müfsten sie breiter sein. Dafs sie nicht die von Oppel ihnen beigelegte Bedeutung haben, geht aus dem Vergleich mit den Wertpunkten hervor, die Kircher auf derselben Tafel bei der Darstellung des Wachtelrufes gebraucht; diese sind von ganz anderer Form, nämlich kleine, runde (scheibenförmige) Punkte, nicht aber Vertikallinien. Endlich grenzt Oppel die Takte ab. Kircher gebraucht an anderen Stellen in seiner Musurgie Taktstriche, nicht aber bei der Niederschrift des Kuckucksrufes.

Der vielgelehrte Jesuit stammte bekanntlich aus dem damals fuldaischen Geisa. Die Zeitschrift des Kasseler Vereins für Naturkunde schien mir deshalb der gegebene Ort zu obiger Richtigstellung zu sein.

Die Kirchersche Niederschrift ist solcher Richtigstellung wert. Denn sie erlaubt, auf einem bisher meines Wissens nicht begangenen Weg, nämlich dem der Benutzung von Naturlauten, ein Urteil über die Höhe der Stimmung um 1650 zu gewinnen. Kircher gibt auf der angeführten Tafel den Ruf von Hahn und Huhn in Noten, ohne einen Schlüssel dazu zu setzen. Diese Ungleichheit deutet an, dafs er beim Kuckuck aufser Rhythmus und Intervall auch die absolute Tonhöhe durch seine Noten festlegen wollte. Dafs man den ersten Ton des Kuckucksrufes in der überwiegenden Zahl der Fälle auf e_2 oder f_2 (nach jetzigem Kammertone) hört, ist bekannt (cf. *Naumann*, *Oppel*, *Voigt* u. a.), und es spricht nichts gegen die An-

[1]) Obiger Aufsatz erschien 1905 in dem 49. Bericht des Vereins für Naturkunde zu Cassel. Danach machte ich 1906 weitere Mitteilungen über „Die Mannigfaltigkeit im Kuckucksrufe" betreffend Tonhöhe, Intervall, Mehrsilbigkeit, Pausenlänge, Tempo und individuelle Abweichungen in den „Thüringer Monatsblättern" (Eisenach) Jahrg. 14, Nr. 2 und 3, hoffe auch, in einem der nächsten Jahre Zeit zu finden, um eine weitere Anzahl seitdem wieder erhaltener Beobachtungen aus verschiedenen Teilen Deutschlands zu veröffentlichen.

Der Herausgeber dieser Blätter wünschte nun, jenen ersten Aufsatz den Kreisen der Musiker näher zu bringen, und das geschieht durch diesen Abdruck. Kürzen mußte ich den ursprünglichen Text um die Diskussion der Kircherschen Niederschrift des Wachtelrufes. Aus mangelhafter Kenntnis der alten Notenschrift hatte ich das Tripeltaktvorzeichen für einen Altschlüssel gehalten. In liebenswürdigster Weise wurde ich auf meinen Irrtum brieflich durch Herrn Hofkapellmeister Dr. *Aloys Obrist*, Kustos des Lisztmuseums in Weimar, aufmerksam gemacht, dem ich für diese Rechtweisung auch an dieser Stelle meinen besten Dank ausspreche. Fr. Th.

[1]) Auf das Vorkommen der großen Terz im Kuckucksrufe und das weit seltenere von noch anderen Intervallen einzugehen, liegt außerhalb des Rahmens dieser Mitteilung.

nahme, dafs der Vogel vor einem Vierteljahrtausend in derselben Tonhöhe gerufen hat wie heute. Dann ist das c_2 jener Zeit ungefähr gleich dem e_2 oder f_2 unserer Tage, d. h. die Stimmung stand um eine Terz oder Quart höher als jetzt: Kirchers a_1 hatte hiernach etwa **544** oder gar **580** Schwingungen.

Die gewöhnlichen literarischen Hilfsmittel, behandeln genauer höchstens die Geschichte des Kammertons in den letzten 100 bis 150 Jahren, und in diesem Zeitraum hat die Abweichung von dem heute angenommenen $a_1 = 435$ das Intervall von einem halben Ton nicht überschritten. Über die früheren Jahrhunderte belehrt uns eine Arbeit von *Alex. J. Ellis:* On the history of musical pitch (Journal of the Society of Arts 1880 und 1881), auf welche mich aufmerksam zu machen Herr Dr. *Rud. Schwartz*, Vorstand der Musikbibliothek Peters in Leipzig, die sehr dankenswerte Güte hatte. Die Abbandlung im Original einzusehen, gelang mir nicht; sie ist aber eingehend von *Guido Adler* referiert worden in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrgang IV, 1888, S. 122—146. Als Extreme in der Höhe des a_1 findet *Ellis* die Schwingungszahlen 374 (Hospice Comtesse, Lille, 1700, Orgel) und 567 (allgemeingebräuchliche Kirchenstimmung in Norddeutschland um 1619). Auch die beiden Angaben (l. c.) von 567 Schwingungen als vermutliche Höhe des a_1 der Kirchenmusik von Orlando Gibbons 1583 bis 1625 sowie 563 für die Kammerstimmung in Frankreich 1636 nach Mersenne beziehen sich auf Zeiten, welche der Kircherschen Publikation nahe genug liegen, um darzutun, dafs die von mir für Kirchers Notenschrift von 1650 gefundenen Zahlen 544 bis 580 den auf andere Weise erlangten Ergebnissen nicht widerstreiten.[1])

Richard Strauß-Woche in München.

Von Willi Gloeckner.

Unter den zahlreichen Musikfesten, mit denen wir in München in diesem Sommer mehr als genügend bedacht sind, nimmt die Ende Juni stattgehabte Richard Straufs-Woche eine besondere Stellung ein: Nicht nur, weil es galt, einen Lebenden zu feiern. Nicht nur, weil die gebotenen Leistungen von einer so seltenen Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit getragen waren, dafs man von einem Fest im wahrsten Sinne des Wortes reden konnte. Das Wichtigste war, wenigstens für den Hörer und Beurteiler, doch vor allem in der Möglichkeit gegeben, sich unter den vorhandenen, erfüllten günstigsten Bedingungen einmal in Klarheit und Ruhe über das Werk und die Persönlichkeit R. Straufsens so weit bewufst zu werden, als dies dem mitlebenden Zeitgenossen bei der eminent entwicklungsfähigen Natur des Künstlers überhaupt gegeben sein kann. Innerhalb weniger Jahre, vornehmlich seit dem sensationellen Erfolg seiner „Salome" ist R. Straufs zu einer Weltberühmtheit geworden, die vielleicht eine gröfsere Anzahl seiner wärmsten Anhänger stutzig machen mufste. Denn es ist gar nicht zu bestreiten, dafs man zuweilen über den Erfolgen, die der Meister mit seinen beiden letzten Opern errungen hat, zu vergessen geneigt war, wie Grofses und Bahnbrechendes er zuvor auf dem Gebiet der symphonischen Dichtung geschaffen hat. Die auch besonders in München auffallend bemerkbare Vernachlässigung Straufsscher Instrumentalwerke gab ein Zeugnis hierfür und bot somit indirekt mehr als eine Handhabe zu einer sicher oftmals unabsichtlichen Verkennung des Charakters der Straufsschen Opernmusik. Ich habe schon vor Jahren einmal darauf hingewiesen, dafs die immer fortschreitende und konzisere Verdichtung insbesondere der Straufsschen Motivik und Instrumentalcharakteristik abermals für länger oder kürzer zur Oper führen müsse, wobei natürlich nicht nur das Wagnersche Drama als einzige Möglichkeit gedacht war. Meine diesmaligen der „Salome" und „Elektra" entnommenen Eindrücke schienen meiner, übrigens auch von anderer Seite bestätigten These, zu entsprechen. Ist die Symphonik in den genannten Opern so zu sagen bis zur Bildwirkung gesteigert, erfordert sie die Mitwirkung der vokalen Ausdrucksweise ebenso wie die der Bühne, so bleibt sie dem Drama, der Handlung, selbst doch als der bei weitem bedeutendere Teil doch ungleich überlegen und steht zu ihm trotz ihrer eminenten Charakterisierungsfähigkeit in einem ganz anderen Verhältnis als bei Wagner. Der Bayreuther Meister ist vor allem Dramatiker, Straufs vor allem Symphoniker und in der Oper insofern naiv schaffender Künstler, als ihm der ganze in Bewegung gesetzte Apparat als Ergänzung zu seiner Musik dient. Diese seine eigenste Kunst scheint mir nun allerdings in den Opern „Salome" und „Elektra" einen Gipfel erklommen zu haben, dessen Art und Charakter man in früheren Werken noch kaum hatte ahnen können. Zu dem vollständigen Eindruck trugen die Aufführungen der Opern im Prinzregententheater, das sich abermals glänzend bewährt hat, das ihre bei. Insbesondere die „Salome" wurde unter der Leitung ihres Schöpfers in ideal-vollendeter Weise dargeboten. *Edyth Walker* (Hamburg) verkörperte die judäische Prinzessin in vorbildlicher Weise, *Ernst Kraus* (Berlin) bot Treffliches als Herodes, und die fabelhafte Leistung R. Straufsens und des Münchener Hof-Orchesters liefs wenigstens im Augenblick das vergessen, was an dem Wildeschen Stück sehr vielen nun einmal ungeniefsbar und verunglückt erscheint. Die „Elektra" wies die schon bei früherer Gelegenheit gewürdigte erste Münchener Besetzung auf. *Mottl* stand sieggewöhnt an der Spitze des Münchener Hoforchesters, das an allen drei Abenden im Prinzregententheater Vollendetes gab. Die „Feuersnot", diese schönste und reinste Blüte der Straufsschen Opernmuse, eröffnete nämlich unter des Meisters eigener Leitung das Fest, und ihre Wiedergabe stand dem, was die nächsten Tage boten, nur in Kleinigkeiten nach. Man hat es allgemein und mit Recht unliebsam empfunden, dafs nicht auch der „Guntram", des Meisters Erstlingsoper, den neuerdings sogar ein allem wahren Fortschritt in der Kunst innerlich so abgeneigtes Institut wie das Frankfurter Opernhaus aufgeführt hat, in das Bereich der Münchener Festwoche mit einbezogen worden. Die Popularisierung dieses ideal geschauten

[1]) In dem im Jahre 1540 von *Lorenz Lemlin* veröffentlichten sechsstimmigen Kanon „Der Gutzgauch auf dem Baume saß" (abgedruckt in K. F. Becker, die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert) wird das „Kuckuck" ebenfalls durch die Töne c_2 a_1, also wie bei Kircher, wiedergegeben. In diesem Kanon geht die Altstimme bis zum e der kleinen Oktave herab. Ich weiß nicht, ob die Erklärung, diese Altstimme sei von Tenoristen gesungen worden, stichhaltig ist, und muß es den Fachmännern der Musikgeschichte überlassen, zu urteilen, ob nicht meine Annahme genügt, daß Lemlins wie Kirchers c_2 dem heutigen c_2 bis f_2 entspricht. In der Lemlinschen Komposition würde bei dieser Annahme keine von allen Stimmen über ihre gewöhnlichen Grenzen hinaus beansprucht.

Werkes wäre zum mindesten ebenso geeignet, allen Mifsdeutungen des eigentlichen Wesens der Straufsschen Kunst ein Ende zu machen, wie die Feuersnot geeignet wäre, den Zeitgenossen endgültig die Augen über das liebenswürdig schlichte und sinnig-schalkhafte Wesen des Meisters zu öffnen. Seine trotz mancher scheinbarer Widersprüche im Grunde doch gradlinige Entwicklung wurde dieses Mal durch die drei Orchesterkonzerte, in denen die Vereinigung der Wiener Philharmoniker unter seiner Leitung das denkbar Grofsartigste bot, veranschaulicht, und dem jugendlichen Kammermusik-Komponisten, sowie dem Lieder-Meister Straufs waren schliefslich zwei Matinéen im Münchener Künstlertheater gewidmet. Sämtliche Tondichtungen von „Aus Italien" bis zu der „Sinfonia domestica" kamen zu Gehör. Das „Heldenleben" wurde am Eröffnungs-Abend unter Mottls Leitung im Prinzregententheater gespielt und wirkte an geweihter Stätte dank einer selten schönen Ausführung doppelt machtvoll. Erfreulich und bedeutungsvoll erschien es, dafs von den übrigen Werken gerade die den tiefsten Eindruck machten, die als die schwierigsten und seltensten gelten können, in Wahrheit aber zu den bedeutendsten Schöpfungen der ganzen neueren Kunst zu zählen sind. Ich meine hier vor allem den „Zarathustra", den Gipfelpunkt Straufsschen Schaffens, den „Don Quixote" und die „Sinfonia domestica", welch letztere freilich auch dank der Ausführung durch das Wiener Orchester in einer solch idealen Weise zu Gehör kam, wie sie Straufs meiner Meinung nach selbst bei Gelegenheit der Frankfurter Erstaufführung vor sechs Jahren noch nicht erreichen konnte. Nach einer solchen Wiedergabe sollte man aber das vielangefeindete Werk beurteilen, mit dem Straufs dieses Mal die Herzen aller Fachmusiker sicher gewonnen hat! Neben der Jugend-Sinfonie „Aus Italien" und dem zu Unrecht verkannten „Macbeth" waren die durchschlagenden Erfolge der populäreren Werke „Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" selbstverständlich. Die „Militärmärsche" aus Op. 57 waren als Gelegenheitskompositionen zu bewerten. *Fr. Feinhals*, *Frz. Steiner* und *Edyth Walker* sangen Orchesterlieder unter denen die prächtige „Verführung" (nach J. H. Makay) und die wertvollen Tonpoesien „Notturno" und „Nächtlicher Gang" besonders zu nennen sind. Das Schlufskonzert brachte wenigstens das Vorspiel zu Guntram. *W. Backhaus* spielte die „Burleske" (für Klavier und Orchester), ein ausgezeichnet gearbeitetes nur etwas zu lang geratenes Stück. In den Matinéen wurden die Violinsonate (*Straufs* und Prof. *A. Rosé*), die Cellosonate Op. 6 (*J. Friedman* und Prof. *Buxbaum*), das Klavierquartett Op. 13 (*J. Friedman*, Prof. *Rosé*, *A. Rusiska*, Prof. *Buxbaum*) und die Bläserserenade Op. 7 (Mitglieder des Wiener Orchesters) aufgeführt. Eine Auswahl von Liedern, unter denen meiner Meinung nach die bekanntesten zu sehr berücksichtigt wurden, wurde von *Fr. Brodersen*, *Frz. Steiner* und *Tilly Koenen* interpretiert. Straufs wirkte auch hier als Begleiter mit, und es ist erstaunlich, mit welch unverminderter Elastizität und Schwungkraft der Meister selbst vom ersten bis zum letzten Tag des Festes in dankenswertester Weise einen grofsen Teil der Veranstaltungen, die als Ehrung für ihn gedacht waren, persönlich zum vollsten Gelingen geführt hat. Freilich handelte es sich auch nicht minder — und Dr. Straufs war der erste, der dies anerkannte — um das gleichmäfsige und einheitliche Zusammenwirken aller in Frage kommenden Faktoren. Nur so konnte es möglich werden, ein Musikfest durchzuführen, das als Ganzes und rein künstlerisch betrachtet einzigartig zu nennen war. Möge es darum für München und weit über seine Grenzen hinaus günstige Rückwirkungen in dem zuvor genannten Sinn ergeben.

Streiflichter auf das 25. Stiftungsfest des akademischen Vereins „Organum" am Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin.

Von Paul Teichfischer, Bielefeld.

„Organum", ein Freundschafts- und Künstlerbund, in seiner idealen Richtung und manch' anderer Beziehung vielleicht einzig dastehend in deutschen Landen, weist unter seinen Gründern Musiker mit klangvollen Namen auf, u. a. den Tübinger Universitäts-Musikdirektor Prof. Dr. *Fritz Volbach*, den Dresdener Kreuzkantor Musikdirektor *Otto Richter* usw. Untrennbar mit der Geschichte des Vereins verbunden ist der Name *Julius Alsleben*. Der ehemalige Orientalist und spätere Musikprofessor, eine ebenso feinsinnige wie liebenswürdige Künstlernatur, dem der Musikerstand vieles für seine soziale Hebung verdankt, hat dem Verein 1885 den Namen gegeben, damals wohl nicht ahnend, dafs das schwache Pflänzchen zu einem stattlichen Baume heranwachsen würde, der unter seinen schattenden Zweigen einen guten Teil angesehener deutscher Musiker vereinigt. Als ich vor nunmehr 21 Jahren den 3. Jahresbericht abfafste, steckte „Organum" noch in den Kinderschuhen. Seine Getreuen mufsten mehr als einmal spüren, dafs unser verehrter Direktor, der grofse Orgelmeister *August Haupt*, nur zu recht hatte mit dem Ausspruche: „Es ist schwer, 2 Menschen unter einen Hut zu bringen, geschweige denn 2 Musiker." Aber „Organum", aus jugendlichem Optimismus und idealer Begeisterung geboren, hat die Stürme und Klippen siegreich überstanden und sich kraftvoll durchzusetzen gewufst, dank auch vor allem der zähen Energie und zielbewufsten Leitung seines derzeitigen Steuermanns, des Kapellmeisters und Musikschriftstellers *Hans Sonderburg*, Kiel, der seit 10 Jahren die Redaktionsgeschäfte der Monatsschrift in ebenso selbstloser wie taktvoller Weise und echt künstlerischem Geiste führt. Jedem Unparteiischen mufste bei der Jubelfeier die Überzeugung kommen, dafs „Organum" im Musikleben Deutschlands ein Faktor geworden ist, mit dem gerechnet werden mufs, was von mafsgebender Stelle auch mehrfach betont wurde. Mit Stolz und freudiger Genugtuung zählen wir Männer wie Exzellenz Rochus Freiherr von Lilienkron, die Geheimräte Professoren Dr. Hermann Kretzschmar und Max Friedlaender, 3 ilustre Leuchten der Musikwissenschaft, die Professoren Robert Radecke, Theodor Krause, Max Reger, Julius Smend, Karl Thiel und Fritz Volbach, anerkannte Bannerträger der kirchenmusikalischen Kunst und Wissenschaft, zu unseren Ehrenmitgliedern. — Aus der glanzvollen und würdigen Feier, die in der Pfingstwoche, vom 16.—18. Juni, stattfand und von echtem Pfingstgeiste beseelt wurde, seien nur die bedeutungsvollsten Momente hervorgehoben. Die Gräber der entschlafenen Gönner und Freunde des Vereins, der Meister Haupt, Alsleben, Loeschhorn und Herm. Schroeder wurden pietätvoll mit Kränzen geschmückt. Am 2. Pfingsttage

fand die feierliche Weihe[1]) statt, verbunden mit einem glänzenden Festkommers. Die kernige, flammende Fahnenweihe-Festrede Otto Richters war von echtem Idealismus getragen und von hinreifsender, ergreifender Wirkung in ihrer sinnigen Schlufswendung:

„Und von droben nun erflehen
Wir, dafs Er mit Feuerzungen
Wie dereinst im Pfingsteswehen,
Füll' uns mit Begeisterungen!
Flatt're uns im Streit voran!
Wir Dir folgen, Mann für Mann!"

Von den Gratulanten verbreitete sich Gymnasialdirektor Prof. Dr Trendelenburg, der Schwiegersohn des „alten" Haupt, in geist- und humorsprühender Weise über die Abstammung des Wortes „Organum". Oberkonsistorialrat Propst D. Kawerau, der warmherzige Förderer kirchenmusikalischer Bestrebungen, sprach in gediegenen, dem Kirchenmusiker wohltuenden Ausführungen über das Verhältnis von Wort und Musik in der Kirche. — Die Hausmusik stellte die vortreffliche Kapelle des Leibgarde-Husarenregiments unter Leitung ihres Musikmeisters J. Maasberg. Mein alter Intimus und treuer Nachbar, selbst tüchtiger Orchesterdirigent, war gleich mir ganz entzückt von den kräftigen und weichen Blas-Bässen. — Der 3. Pfingsttag versammelte die Festteilnehmer zur Festsitzung im Saale der Königl. Hochschule für Musik. Punkt 12 Uhr eröffnete Prof. Thiel die Feier mit dem würdigen Vortrage des Orgelpräludiums in D, Op. 4, 2, von H. Kretzschmar. Dann erklang Karl Thiels ad hoc komponierter doppelchöriger 100. Psalm mit Orgel und Blasinstrumenten, unter Leitung des Prof. Rolle vorgetragen von dem gemischten Chor (Knaben und Studierende) des Kirchenmusik-Instituts. Einfach, aber gediegen, von imponierender Klangfülle und reinstem Wohllaut, ganz im Geiste der Alten und Grells!

Nun hielt „unser" Hans Sonderburg seine posiedurchhauchte, fein durchdachte Festrede, in der er „Organum" als Künstler- und Freundschaftsbund feierte. — Daran schlofs sich der Vortrag der Th. Krauseschen doppelchörigen Weihekantate mit Orgelbegleitung, unter Leitung des Prof. Georg Rolle. Die Ausdrucksweise des Komponisten ist in diesem Werke modern im besten Sinne des Wortes. Schon das interessante Chor-Rezitativ am Eingang: „So spricht der Herr, der ewige Gott:" — fesselt durch Eigenart. Wirksame Steigerungen führen in interessanten Wendungen endlich zu dem Schlufschoral: „Lafs mich dein sein und bleiben." — Als erster Gratulant ergriff Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar das Wort. In schlichter gewinnender Weise begrüfste er „Organum", ihm Gottes Segen für die Zukunft wünschend. Sein Wort: „Wo ein Organer steht, da ist der Platz gut ausgefüllt" — wird uns allen unvergefslich sein und bleiben und allezeit ein Ansporn sein, auf dem betretenen Wege weiter zu schreiten. I. A. der Zentralgenossenschaft deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, des Berliner Tonkünstlervereins und Verbandes deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen gratulierte Kapellmeister Goettmann, der beredte Dolmetsch von „1200 Kollegen vom musikalischen Fache". Mit dem meisterhaften, grofszügigen Vortrage von Robert Radeckes Emoll-Postludium durch Prof. Arthur Egidi fand die erhebende Feier ihren stimmungsvollen Abschlufs. — Nach einer solennen Wagenauffahrt fand im Hotel Rheingold das Festbankett statt. Von den zahlreichen Festreden sei nur der Walter Fischers auf die Ehrenmitglieder und der glänzenden Improvisation des berühmten Volksliedforschers Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender gedacht, in der er mit köstlichen Proben des echten „Augsburger Tafelkonfekt" männiglich geistig erquickte. — Als sich gegen 6 Uhr Meister Radecke zum Aufbruch rüstete, ertönte plötzlich von der Saalkuppel sein inniges Lied: „Aus der Jugendzeit," von den Aktiven intoniert. Dem ehrwürdigen Komponisten rannen die Tränen in den weifsen Bart. Und vieler Augen wurden feucht. Als der Chor geendet, nahm die ganze Versammlung, Weiblein und Männlein, die wohlvertrauten Akkorde auf, mit nicht endenwollender Begeisterung die Herzensklänge wiederholend. Führwahr, eine spontane, ergreifende Huldigung für den Autor, ein Zeugnis von der Macht des Gesanges, das man erlebt haben mufs, um seine Wirkung zu begreifen! — Der letzte Festtag bescherte uns 2 herrliche Orgelkonzerte der Vereinsmitglieder Bernhard Irrgang, Königl. Musikdir. und Domorganist, und Walter Fischer, Organist der Kaiser Wilh.-Gedächtniskirche. Orgelmeister Irrgang erwarb sich den Dank und die Anerkennung der Fachgenossen mit dem reich und fein abgetönten Vortrage folgender Werke: Buxtehude, Passacaglia in d, Bach, Präludium in Es, Reubke, Sonate über Psalm 94. Zuletzt führte er frei fantasierend Einzelregister und interessante Registermischungen vor, die Einrichtung der schönen Sauerschen Orgel erläuternd. Neuerdings ist dem Werke auch ein Rückpositiv eingefügt worden. Walter Fischer spielte in grofszügiger, tiefdurchdachter Art Bachs Passacaglia, Regers Choralfantasie über: „Wachet auf! ruft uns die Stimme" und Wagners Parsival-Vorspiel, mit letzterem „nicht dem eignen Triebe" folgend, sondern dem Drängen eines Freundes. (Für mich ist Wagnersche Musik ein Unding auf der Orgel.) Fräulein von Monakow, Leipzig, sang mit ihrer pächtigen Altstimme Händels „Dank sei dir, Herr" — und Brahms: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete".

Beim Gesellschaftsabend des 2. Festtages hörten wir den Chor der Studierenden (Leitung: Prof. Rolle) mit gesunder Auffassung und fein'em Empfinden vortragen u. a.: Hegar, Es dämmert schon; die Volksweisen: „Es grünen die Wiesen," „Horch, was kommt von draufsen rein?" — und „Ein Jäger jagt" — in den Bearbeitungen von Kretzschmar, Wolfrum und Hummel. — Die Fesstage sind verrauscht. Möge die Begeisterung für „Organum" weiter in den Herzen glühen und die Treue bleiben! Dann wird sich der Verein immerdar erweisen als ein Hort echten Künstlertums, treuer Freundschaft, als ein Hüter deutscher Gesinnung und eines reinen Idealismus. Das walte Gott!

Die neue Orgel der Altstädter Kirche in Bielefeld, erbaut von Dalstein und Haerpfer, Bolchen i. Lothr.

Von Paul Teichfischer, Bielefeld.

Das hervorragend klangschöne Meisterwerk obengenannter Firma repäsentiert einen Orgeltyp, der z. Z. in Norddeutschland einzig dastehen dürfte; finden sich doch in ihm zum ersten Male auf roter Erde die durchaus gesunden Reformprinzipien des bedeutenden Orgelbaukundigen und Bachkenners Dr. Schweitzer, Strafsburg i. Els., in die Wirklichkeit übertragen. Grund genug, etwas näher auf die Sache einzugehen. Für die Elsässer Reformer, Dr.

[1]) der von den Damen des Vereins gestifteten Fahne.

Schweitzer an der Spitze, ist die tonstarke moderne Orgel mit ihrer nicht selten sentimentalen Intonationsweise ein längst überwundener Standpunkt. Sie betrachten nicht den mehr oder minder komplizierten, häufig verwirrenden Spielapparat als die Hauptsache, sondern den gesunden edlen Orgelton, dem sie durch die Cavaillé-Colsche sinnreiche Konstruktion des Schwellkastens eine geradezu verblüffende Ausdrucksfähigkeit mitgeteilt haben. Der schlechterdings vorbildliche Orgeltyp der Elsässer Reformer, die ideale Bachorgel, die eine klare und durchsichtige Wiedergabe der im wesentlichen polyphonen Orgelkompositonen auch in den Mittelstimmen gestattet, stellt sich dar als eine Verschmelzung der bisher nicht übertroffenen deutschen Silbermann-Orgel[1]) mit der gleichfalls konkurrenzlos dastehenden französischen Orgel Cavaillé-Cols (Paris). Die Silbermannsche Intonationsweise diente als Muster für die feinen Mixturen, Flöten und Prinzipale (teilweise). Für die Intonation der Trompeten inkl. des Clairon 4', des Fagotts, Salicionals, der Harmonieflöte und der Prinzipale (teilweise) wurde die Art Cavaillé-Cols vorbildlich, dessen Lob die Meisterwerke von „Notre Dame" und „St. Sulpice" in tönenden Zungen künden. — Das Bielefelder Werk ist von den Herren Dr. Schweitzer, Strafsburg, Prof. Lamping, Bielefeld, und dem Schreiber dieses folgendermafsen disponiert:

I. Manual.[2]) (11 Register.)	II. Manual. (8 Register.)
1. Bordun 16'	12. Prinzipal 8' (Diapason)
2. Prinzipal 8'	13. Harmonieflöte 8'
3. Hohlflöte 8'	14. Salicional 8'
4. Bordun 8'	15. Quintatön 8'
5. Gambe 8'	16. Flöte 4'
6. Dulciana 8'	17. Fugara 4'
7. Rohrflöte 4'	18. Cymbel 1' (3 fach)
8. Oktave 4'	19. Klarinette 8'
9. Oktave 2'	
10. Cornet-Mixtur 2 2/3'—8' (3-, 4- und 5 fach).	
11. Trompete 8'	

III. Manual und Piano-Pedal.[3]) (18 Register.)
(16 Register.) (2 Register.)
(Steht im Schwellkasten.)

20. Quintatön 16'	26. Lieblich Gedackt 8'
21. Geigenprinzipal 8'	27. Geigenprinzipal 4'
22. Gambe 8'	28. Traversflöte 4'
23. Gemshorn 8'	29. Flageolet 2'
24. Äoline 8'	30. Quintflöte 2 2/3'
25. Vox coelestis 8'	31. Mixtur 2 2/3' (5 fach)
32. Fagott 16'	34. Trompete 8'
33. Oboe 8'	35. Clairon 4'

Pedal. (30 Tasten: C—f; 6 bezw. 9 Register.)

36. Prinzipalbaß 16'
37. Salicetbaß 16'
38. Oktavbaß 8'
39. Oktave 4'
40. Subbaß 16'
41. Cello 8'
42. Fagott 16' } Transmissionsregister.
43. Trompete 8' }
44. Clairon 4' }

Die Windführung ist auch beim vollgriffigen organo pleno eine durchaus ruhige, dank der vortrefflichen Verteilung im Orgelinneren. Jede Windlade besitzt ihr besonderes Reservoir zum Aufspeichern. Dalstein und Haerpfer erachten einen Winddruck von 80 mm im Durchschnitt für ausreichend und erzielen damit einen Orgelton voller Vornehmheit und von seltener Schönheit, frei von allem Kreischen, Dröhnen und Schrillen. Nur bei den Zungenregistern des III. Manuals wird ein höherer Winddruck, 120 mm, angewandt. Die Mischung des Orgeltones mit dem Klange des Orchesters kann geradezu ideal genannt werden. Der Orgelklang fundiert und sättigt das Orchesterkolorit ganz wundervoll. — Völlig neu erscheint in dem Werke die von Paul Dalstein auf Anregung der Orgelbausektion des internationalen Musikkongresses in Wien (im Mai d. J.) konstruierte und erstmalig gebaute, frei einstellbare Registerwalze, die dem Organisten eine fafst unbegrenzte Anzahl von Registermischungen bezw Kombinationsmöglichkeiten gestattet. — Die Spielhülfen für die Handregistrierung wie für die freien Kombinationen sind doppelt angebracht, als Zugknöpfe und Fufstritte. Sind die Finger sämtlich engagiert, so besorgt ein Fufs die gewünschte bezw. nötige Umregistrierung. Sind die Füfse aktiv, so übernimmt eine Hand die Einschaltung der Veränderung. — Die Schwellkastenwirkung erhöht bezw. vermindert die Stärke des Einzelregisters bezw. der Registermischung um ca 50%. — Der Spieltisch, nur wenig verschieden von dem deutschen Normalspieltisch, Modell Rupp[1]), ist bei aller Kompliziertheit überaus einfach, übersichtlich, sinnvoll und praktisch eingerichtet. — Bedeutende Fachmänner, die die Orgel eingehend prüften, fanden ihre Erwartungen weit übertroffen. —

Der von meiner Festschrift zur Einweihung der neuen Orgel (mit Abbildungen des Prospekts und Spieltisches und eingehender Beschreibung des Werkes) noch vorhandene geringe Vorrat wird an Interessenten gegen Einsendung von 45 Pf. in Briefmarken übersandt.

[1]) J. Seb. Bach hat über Silbermann sche Orgeln in Sachsen Revisions-Gutachten abgegeben. Ein Zweig der berühmten Orgelbauerfamilie zog nach dem Elsaß. In der St. Thomasorgel zu Strafsburg (etwa um 1730 gebaut) können wir noch jetzt einen beredten Zeugen ihrer Meisterschaft bewundern.

[2]) Jedes Manual hat 56 Tasten (C—g.)

[3]) cf. Nr. 40 und 41! (bei Pedal.)

[1]) Auf dem westf. Organistentage im März 1909 in Dortmund sprach Herr Kaiserl. Musikdir. E. Rupp, Straßburg, in interessanter und instruktiver Weise über seinen Normalspieltisch, dessen allgemeine Verwendung in den deutschen Orgeln erstrebt wird.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juli. -- Die Königliche Oper schlofs ihre Spielzeit mit Mignon. Dies recht mäfsige Werk war ihr Trumpf, denn sie brachte es 19 mal, öfter als irgend ein anderes, selbst der Wagnerschen, die in ihrer Gesamtheit allerdings von den 84 vorjährigen Aufführungen auf 92 stiegen. Ein auffallender Rückgang ist bei *Blechs* Versiegelt (von 23 auf 4 Vorstellungen) und bei *Straufs'* Elektra (von 20 auf 8) zu verzeichnen. Die Zauberflöte

mufsten wir ganz entbehren. — Zwei der besten Opernkräfte verliefsen uns jetzt, *Emilie Herzog* nach 21, *Baptist Hoffmann* nach 14jähriger Mitgliedschaft. — Die Volksoper beschlofs ihre Tätigkeit bereits im Mai als lyrisches Institut. Ihr Direktor veranstaltete dann Schauspielvorstellungen, mit denen es recht kläglich ging, so dafs er sie bald aufgab. Doch will er uns im Herbst wieder Opernaufführungen bescheren. — Die Komische Oper, der in den letzten Wochen eine russische Ballettgesellschaft einige Anziehungskraft verliehen hatte, machte Mitte Mai Ferien. Aber zu derselben Zeit begannen zwei andere Unternehmen ihre Tätigkeit, die Gura- und die Gottscheid-Oper. Diese ist die Fortsetzung der Morwitz-Oper, die seit 14 Jahren während der Sommermonate Vorstellungen gab. *Morwitz* starb im Winter, und der Posener Theaterdirektor *Gottscheid* ist nun an seine Stelle getreten. Im Schillertheater gibt er Opern, daneben aber auch bessere Operetten. Er begann mit Fidelio. Sein Orchester ist ausreichend, der Chor genügt, die Solisten befriedigen. Als Regisseur zeigt er Tüchtigkeit. Und da er bei Entnahme von 10 Einlafskarten für den Parkettplatz einschliefslich der Garderobenablage und des Programms nur 1,75 M berechnet — die Volksoper nahm mehr als doppelt so viel, ohne Besseres zu leisten — so werden die Aufführungen gut besucht. Das kann man von denen der Gura-Oper kaum sagen. Sie nimmt zu hohe Eintrittspreise. Bei Wagner-Aufführungen 12 M für den Parkettsitz, bei andern Opern 8 M. Und dafür sind ihre Aufführungen doch nicht ersten Ranges. Sie hat das Blüthnersaal-Orchester gewonnen, dem die Oper zunächst ein fremdes Gebiet war, auf dem es sich aber zurechtzufinden beginnt. Dem Chore kann man nicht gerade Lob spenden, doch reicht er aus. Die Solisten gehören acht bis zehn verschiedenen Hof- und Stadttheatern an, und daher sah es mit der Einheitlichkeit der Aufführungen anfangs nicht sonderlich aus, denn für Proben ist gar wenig Zeit vorhanden. Ein Werk nur ging in musterhafter Einstudierung in Szene, leider ein solches, das gar nicht in den Spielplan einer Oper gehört. Aber seine Darsteller, bisher an derselben Bühne tätig, hatten es sorgfältig vorbereitet. Dafs sie aber trotz der vorzüglichen Darstellung keinen dauernden Erfolg damit erringen konnten, mufsten sie sich vorher sagen. Das Stück ist die Pantomime Der verlorene Sohn, Text von *M. Carré*, Musik von *A. Wormser*. Es ist nicht recht zu verstehen, dafs da, wo vornämlich das Musikdrama gepflegt wird, ein Kunstwerk untergeordneter Gattung, das den Gesang ganz ausschaltet, — man kann ja nicht sagen „zu Wort kommen" — in die Erscheinung treten kann. Wie können Künstler, zu deren Lebensaufgabe das Singen gehört, sich mit einer wort- und tonlosen Darstellung befassen? Richard Wagner sagt von der Pantomime treffend, sie wolle Menschen darstellen ohne das, wodurch diese erst Menschen werden, die Sprache, und das stumme Schauspiel sei so jämmerlich, dafs es zum Verständnisse erst eines erklärenden Programms bedürfe. Herr und Frau *Gura*, Fräulein *Jülich* und Herr *Wiedemann*, obwohl sie vortrefflich spielten, konnten die Pantomime doch nur kurze Zeit über Wasser halten. — In den Meistersingern bereitete uns Herr *Feinhals* einen seltenen Genufs. Als Ortrud, Erda, Norn und Waltraute zeichnete sich Frau *Metzger* aus. Herr *van Rooy* imponierte nicht wenig als Darsteller des Wotan. Als Sänger läfst er jetzt einiges zu wünschen. Herrn *Urlus* lernte man als Vertreter des Siegfried wertschätzen. Herr *Löltgen* war ein Lohengrin, der durch seine Stimme erfreute, und von dem man als Sänger noch viel erwarten darf. Aber seine Gestalt ist zu jünglinghaft, sein Spiel noch ganz unentwickelt. Auch Herr *Miller* zeigte als Siegmund ein sehr wertvolles Tonmaterial, doch weifs er es noch nicht genug zu verwerten. Seine Erscheinung ist unvorteilhaft; Poesie fehlt ihm. Einen besseren Beckmesser als Herrn *Wiedemann* und einen mehr charakteristischen Mime als Herrn *Albert* braucht sich keine Oper zu wünschen. Als Kapellmeister erfüllt Herr *Stransky* seine künstlerischen Pflichten in lobenswerter Weise.

Auf dem Spielplane stand auch *H. Zöllners* Oper Der Überfall, erlebte aber — unbedeutend, wie sie ist — nur zwei Wiederholungen. Eine Neuheit für Berlin war *Siegfried Wagners*, von diesem selbst dirigiertes Werk Der Kobold. Jung-Wagner hat bis jetzt schon sechs Bühnenwerke in Text und Ton verfafst. Man gab zum ersten Male den Bärenhäuter 1899 in München, den Herzog Wildfang 1901 ebenfalls dort, den Kobold 1904 in Hamburg, den Bruder Lustig 1905 und das Sternengebot 1908 auch da, den Banadietrich endlich 1910 in Karlsruhe. In Berlin wurde der Bärenhäuter 1902 aufgeführt. Der Kobold kam hier jetzt auf die Bühne. Und an Beifall fehlte es seiner Aufführung nicht. Ruhig und sicher leitete diese der Dichtertonsetzer. Gut war sie vorbereitet, hübsch inszeniert, und vor wie hinter dem Vorhange waren die ausführenden Künstler eifrig bemüht dem Werke einen Erfolg zu erringen. Den hat es nun eigentlich nicht gehabt. Laut wurde Beifall gespendet, leise Tadel ausgesprochen. Nicht dem Werke, sondern der Person, dem Sohne des grofsen Richard galt es, wenn man vom Erscheinen Siegfrieds am Pulte an bis zu seinem letzten Danke von der Bühne aus ungemein lebhaft klatschte. — Dafs er als Wort- wie als Tondichter begabt ist, bewies uns auch dies Werk, wie es früher der Bärenhäuter getan hatte. Als Dichter schätze ich den jungen Wagner höher denn als Tonsetzer. Es sind in dem Koboldtexte Szenen, wie sie nur ein echter Dichter erdenken und zum Ausdruck bringen kann. Es steckt viel Gemütvolles in der Dichtung, und alles ist echt deutsch empfunden. Auch das Volksgemäfse und Humoristische tritt ansprechend darin auf. Was aber fehlt, ist Einheitlichkeit und Klarheit. Mehrere Motive werden behandelt, und da das sehr breit geschieht und mancherlei Nebendinge noch dazu treten, so bewirkt das beim Zuschauer Zerstreuung, und die mystischen Züge, die der Handlung eingeprägt sind, machen — nicht ihrer Mystik wegen, sondern weil sie nicht begründet werden, das Verständnis des Zusammenhangs unmöglich. Dafs z. B. der Kobold die Seele eines gemordeten Kindes ist und zweier Messer Stiche in seiner Brust fühlt, bis er erlöst wird, ist nicht, weil es mystisch erscheint, zu verwerfen, sondern weil nicht gesagt wird — was man ahnen soll, und die meisten ahnen es nicht — dafs dieser Kobold namens Seelchen das Brüderlein der Verena ist, und dafs diese, weil sie „als letzte des Stammes freiwillig ihr Leben zum Opfer gibt", zur Erlöserin wird. Von der Musik kann man eigentlich nur sagen, dafs sie die Handlung geschickt illustriert, auch für Volksmäfsiges und Humoristisches den geeigneten Ausdruck findet, doch keine markanten Züge aufweist. Aber sie erscheint keineswegs ohne Kunst verfafst. Ein ausdrucksvolles Vorspiel zum 3. Akte der Oper halte ich für

das gelungenste Stück derselben. Wie sehr man es auch wünschen möchte, dafs sie sich auf der Bühne hielte, hoffen darf man es nicht. Man gab sie nur dreimal.

Als der Prof. *H. Kretzschmar* an die Spitze der Hochschule für Musik berufen wurde, sagte ich voraus, dafs nun drei der bekanntesten Lehrer des Instituts ihre Stellung aufgeben würden. Prof. *E. Rudorff* ist bereits abgegangen, Prof. *Ad. Schulze* tritt jetzt, Prof. *M. Bruch* mit Ablauf des nächsten Semesters in den Ruhestand.

Auch das habe ich voraus gesagt, dafs keine von allen geplanten „zweiten Opern" sich werde halten können, wenn ich auch von der vielversprechenden „Grofsen Oper" meinte, sie werde zunächst wenigstens zustande kommen. Mahler sollte dort schon engagiert sein, die Hempel, die Destinn, Kraus, Hoffmann usw. Jetzt erfährt man, dafs der einzige Engagierte, *Angelo Neumann*, seiner kontraktlichen Verpflichtungen als Direktor nach Auszahlung der festgesetzten Entschädigungssumme enthoben werden würde. Das bereits in Angriff genommene Gebäude ist bereits für andere Zwecke bestimmt. Die Behörde soll gefunden haben, (jetzt erst?) dafs sein Anfahrtsplatz für ein Theater nicht grofs genug sei. Die Bauherren aber erklären, ein neues Haus hinstellen zu wollen. Rud. Fiege.

— Herzogliches Hoftheater in Dessau. Der soeben wieder ausgegebenen amtlichen Statistik „Übersicht über die Spielzeit 1909/10" entnehmen wir, daß vom 1. Oktober 1909 bis 30. April 1910 an 165 Spieltagen insgesamt 165 öffentliche Aufführungen stattfanden, die in zusammen 151 Theatervorstellungen 80 Opern-Abende (mit 28 Opernwerken bezw. Operetten) und 71 Schauspiel-Vorführungen (mit 22 Trauer- bezw. Schauspielen — zum Teil mit Musik, 13 Komödien, Lustspielen, Schwänken usw. und 1 Weihnachtsmärchen) zeitigten, sowie in 8 Konzertveranstaltungen und an 6 Kammermusik-Abenden im ganzen 77 Konzertnummern zu Gehör brachten. Sowohl in der Oper als auch im Schauspiel finden sich diesmal Uraufführungen; die Neuheiten in der Oper waren: „Tiefland" von Eugen d'Albert, „Der König von Samarkand" von Franz Mikorey, Rudolf Freiherrn Prochàzkas Tonmärchen „Das Glück" und R. Wagners „Tannhäuser" in der sogenannten „Pariser Bearbeitung". Außerdem gab es noch an bemerkenswerten Neueinstudierungen in der Oper: Brülls „Goldenes Kreuz", Glucks beide „Iphigenien", Kienzls „Evangelimann", Mascagnis „Cavalleria rusticana". — Im Konzertsaale bildeten die Erstaufführungen: ein Klavier-Trio (Werk 1) von dem Franzosen César Franck, Franz Liszt „Mefisto-Walzer", die Tondichtung „Finlandia" von dem Nordländer Jean Sibelius und Richard Straußens Jugendkomposition „Violin-Konzert" (Werk 8) — außer einer Reihe von neueren Arien, Balladen und Liedern für Gesang und Orchester oder am Klavier.

— Der 5. Musikpädagogische Kongreß findet in Berlin Ostern 1911 statt. Die Geschäftsstelle des Verbandes befindet sich Berlin W. 62, Lutherstraße 5.

— Bei Gelegenheit der Schumannfeier in der Kreuzkirche zu Dresden sang der Kreuzchor unter Leitung *Otto Richters* die selten gehörte C moll-Messe von Schumann.

— Die Kirchenmusikschule in Paderborn veranstaltete auch in diesem Jahre einen Vortrags-Abend, um von den Bestrebungen und Leistungen des letztjährigen Kursus, der am 15. Juli seinen Abschluß findet, Zeugnis abzulegen. Das Programm brachte zur Einleitung Rheinbergers Konzert in G moll für Orgel und Orchester, den Schluß machte das Mendelssohnsche Klavierkonzert Op. 25. Drei Vorträge auf der Orgel gaben in einem Präludium von Frescobaldi, einer Fuge von Bach und einer Romanze von Reger ein kleines Bild von der Entwicklung des Orgelspiels. Aus dem Gebiete des ein- und mehrstimmigen lateinischen und deutschen Kirchengesanges brachte der gemischte Chor zum Vortrag das Choral-Graduale „Tribulationes" aus einer Messe, Laudate Dominum von Palestrina, das Agnus Dei aus der Missa solemnis von Mitterer, das einstimmige Kirchenlied „Alle Welt springe und lobsinge", aus dem Paderborner Gesangbuche 1609, die Arie „Gedenke doch, mein Geist, zurücke" von J. S. Bach und das vierstimmige Herz-Jesu-Lied „Sich mich zu deinen Füßen" aus Op. 33 von P. Griesbacher.

— Ein französisches Musikfest wird unter dem Patronat der Société française des Amis de la Musique, die ihren Sitz in Paris hat, in der Ausstellung München 1910 in den Tagen vom 18. bis 20. September stattfinden.

Die Société, die voraussichtlich korporativ mit 400 Mitgliedern in München vertreten sein wird, verfolgt den Zweck, die Entwicklung der französischen klassischen und modernen Kompositionen aus ihren Anfängen systematisch darzustellen und gleichzeitig das musikalische Schaffen Frankreichs als Einheit durch eine gedrängte aber typische Auswahl zu propagieren. Die Franzosen werden in der neuen Musikfesthalle drei Orchesterkonzerte und im Künstlertheater zwei Kammermusik- und Liedermatineen darbieten. Als Orchester wird das Münchener Tonkünstler-Orchester mitwirken, das sich bei seinen Konzerten in Paris den Beifall der Franzosen gewonnnen hat. Außerdem ist von der Société française des Amis de la Musique die Münchnener Madrigal-Vereinigung (Kapellmeister Ingenhoven) zur Mitwirkung bei den Konzerten eingeladen worden. Als Dirigenten, Instrumental- und Vokalsolisten werden sich die bedeutendsten französischen Künstler in die Ausführung der Konzerte teilen. Unter ihnen werden einige der hervorragendsten französischen Komponisten der Gegenwart sein.

Das französische musikalische Drama wird durch die Vorstellung zweier Werke von *Berlioz* („Benedikt und Beatrice" und „Benvenuto Cellini") zur Geltung gebracht werden. Die Generalintendanz der Münchener Hoftheater hat diese Veranstaltung zugesagt. *Felix Mottl* wird die Aufführungen dirigieren. (Münchener N. N.)

— Am 30. Juni d. J. starb der Königl. Musikdirektor *Karl Hopfe* in Elberfeld. Der Verstorbene ist nur 38 Jahre alt geworden. Als Gründer und Leiter des Barmer Volkschors hat er sich in weiteren Kreisen einen Namen gemacht.

— Am 29. Juni starb in Stuttgart Dr. *Aloys Obrist*. Er war 1867 in San Remo geboren. Sowohl als Kapellmeister wie auch als Musikgelehrter genoß er Achtung.

— Im Alter von 72 Jahren verschied der Musikdirektor *Erdmann Hartmann* in Leipzig. Er war der Begründer des deutschen Musikdirektorenverbandes, der durch seine scharfe Stellungnahme der Konkurrenz von seiten der Militärmusik gegenüber von sich reden machte.

Besprechungen.

Wolff, Peter Wilh., Op. 37, Stabat mater, eine Passionsmusik nach Worten des Jacobus da Todi, Übersetzung von *C. H. Bitter*, für Soli, Chor und Orchester. Berlin, W. Sulzbach.

Auf klassischem Boden stehend, und in der Peripherie seines poetischen, wie musikalischen Empfindens den Bahnen des alten Oratorienstils folgend, hat *W. Wolff* hier gleichwohl ein Werk geschaffen, das frei von aller Nachahmung und Unselbständigkeit in moderner Gewandung und modernem Ausdrucksvermögen die wohltuende und klug gewählte Mitte einhält zwischem Antiquiertem und gewaltsam Modernem. Wolff ist ein zu guter Musiker und ein zu geschmackvoller Kenner alter, wie neuer Literatur, um sich in einem Werk religiösen Gedanken- und Empfindungskreises brutal-raffinierten tonmalerischen Tendenzen, der andererseits zu trocknen, nach Schulweisheit schmeckenden technischen Künsteleien hinzugeben. Seine Musik ist warm empfunden und mit allem Geschick in aller Erfahrung des modernen, aber klassisch gebildeten Musikers ausgearbeitet. Seine Chöre klingen prachtvoll und singen sich verhältnismäßig leicht, weil ihr Schöpfer es versteht, vokal zu denken und zu schreiben. Das

nicht übermäßig lange Stück ist durch ein paar reizvolle Solo-Nummern, ein wirkungsvolles Terzett für Sopran, Tenor und Baß und ein sehr schönes, tief empfundenes Bariton-Arioso ausgezeichnet. Den Schluß bildet eine flott geschriebene Fuge für Chor, die das Werk in paradiesischem Glanz ausklingen läßt.

Goldschmidt, Hugo, Die Lehre von der vokalen Ornamentik. I. Band. Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. Charlottenburg, Verlag von Paul Lehesten.

Der in Fachkreisen als Musikhistoriker und Forscher geschätzte Autor vereinigt in sich zugleich mit glücklicher Doppelbegabung die Fähigkeit eines gewandten Schriftstellers. Sein Buch ist anziehend geschrieben und bietet dem Interessenten viel Anregung und Belehrung. In der Zusammenstellung und Sichtung des umfangreichen Materials ist er mit Geschick und Glück vorgegangen. Schwierigkeiten bot es zunächst, daß für den modern empfindenden Musiker die Verzierungskünste der Alten nur noch historisches Interesse haben. Dabei ist bei der zu jenen Zeiten üblichen Vorliebe für Verzierung und Ziergesang das Material ein so ungeheures, daß es der ganzen Energie und des rücksichtslosen Fleißes des deutschen Wissenschaftlers bedurfte, um Ordnung und Licht hineinzubringen. *Goldschmidt* ist dies vortrefflich gelungen, und er darf den Ruhm für sich beanspruchen, der erste zu sein, der speziell die Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts von diesem Gesichtspunkt aus kritisch beleuchtet hat. Hochinteressant ist in seinem Buch besonders der Teil, wo er von der französischen Verzierungstechnik, über die bisher so gut wie nichts bekannt war, spricht. Auch wie sich aus dem starren Formelkram und dem geistlosen Schnörkel allmählich das Harmonie und Melodie zu höherem Ausdruck vertiefende Melisma entwickelt, zeigt er in geistvoller Weise; daß er die Frage, wie wir uns heute bei der Reproduktion von Werken jener Zeit zur Ausführung jener Verzierungen stellen wollen, ob wir sie ganz verwerfen oder nur zum Teil beibehalten sollen, in der Weise lösen würde, daß für uns alles Verzierungswerk überflüssig und unentbehrlich ist, sobald es nur äußeren Prunk dient, war zu erwarten. Und hierin wird ihm jeder Recht geben; denn für uns ist alle geistlose Spielerei von Überfluß, berechtigt ist nur noch das, was höheren Zwecken dient und Anspruch auf seelische Vertiefung erheben kann. *Goldschmidts* Buch ist als erster gründlicher Vorstoß auf diesem Gebiet mit Freude zu begrüßen. Seinem Fleiß ist es gelungen, Licht in eine Materie zu bringen, die bislang noch vielfach gänzlich ungeordnet und unverstanden war.

Barth, Prof. Dr. **A.,** Über die Bildung der menschlichen Stimme. Leipzig, J. A. Barth.

Das vorliegende Büchlein ist von einem Fachmann geschrieben. Mit wissenschaftlicher Gründlichkeit, kurz, knapp und prägnant gibt Prof. Dr. *Barth* ein treues Bild dessen, was in unserem Kehlkopf vorgeht, vorgehen soll und nicht soll, sobald er zum Phonieren verwendet wird; ebenso schildert er, wie es in ihm und um ihn aussieht, sobald er sich im Zustand der Ruhe befindet. Es ist ein höchst anziehendes Büchlein, ich kann es jedem warm empfehlen, der Interesse für solche Fragen hat; ich habe viel daraus gelernt und bin überzeugt, daß es jedem so gehen wird, der es mit Interesse liest. Es gibt darin sogar eine Stelle, an der der Autor das Problem löst, daß sich Theorie und Praxis berühren sollen d. h. wo seine Lehre direkt für den Gesangspädagogen in der Praxis verwendbar ist. Und das ist das Höchste; denn bisher gelten solche Kenntnisse immer nur als wichtig für die Theorie, während der Praktiker nichts damit anzufangen wußte. Es ist die Stelle, wo er den Zustand des Kehlkopfes und aller andern beteiligten Partien bei der Erzeugung eines rationellen Tons beschreibt und nun angibt, wann und bei welcher durch den Willen beeinflußbaren Tätigkeit wir eine annähernd gleiche Einstellung unbewußt annehmen. Der Preis des Büchleins ist nur 1,20 M.

Morill, Bianca, Lautbildungslehre. Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Aus *Bianca Morills* Buch habe ich im wesentlichen günstige Eindrücke erhalten. Es ist klar und ohne Schwulst, auch ohne die sonst oft übliche Prätension geschrieben. Schade, daß sie der Versuchung nicht hat aus dem Wege gehen können, ihrem Werk auch einen Teil einzufügen, der sich mit laryngologischen Abhandlungen befaßt, und der doch recht vieles enthält, was dem Fachmann ein stilles Lächeln entlockt, abgesehen davon, daß ihre Ausdrucksweise hier bei Schilderung einiger natürlicher Vorgänge von einer Deutlichkeit ist, die wirklich nichts zu wünschen übrig läßt. Interessant und wertvoll sind besonders die Kapitel über Atem und Atemübungen. Auch ihre Lautbildungstheorie ist, besonders, wo es sich um Sprachtöne und sprachliche Übungen handelt, vernünftig und brauchbar.

Garsó, Siga, Stimmbildung. Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Das kleine Büchlein enthält viel Gutes und viel Beherzigenswertes, freilich nichts Neues! Das wäre auch gar nicht nötig, wenn nur nicht der Autor in dem schweren Irrtum sich befände, daß seine Theorien ganz neu und die einzig richtigen und einzig brauchbaren seien. *Siga Garsós* sogenannter „**loser Ton**" ist ein guter alter Bekannter, den schon 200 Jahre vor ihm alle guten Sänger kannten — nur, daß sie ihn anders nannten. Zudem ist seine Theorie der Entwicklung dieses „losen Tons" recht lückenhaft und keineswegs wissenschaftlich allgemein gültig. Leider hat sich der Verfasser mit dem Kapitel der Aussprache gar nicht befaßt. Seine Singübungen, die er in dem Büchlein angibt, sind so, daß man über sie weder Gutes, noch Schlechtes sagen kann. Dennoch ist die kleine Schrift nicht uninteressant und nicht direkt von der Hand zu weisen.

Dannenberg, Richard, Katechismus der Gesangskunst. Leipzig, M. Hesse.

Dieses in handlichem Oktav-Format erschienene und für den billigen Preis von 1,50 M käufliche Büchlein gibt in kurzen Worten eine Gesamtübersicht über alles das, was zum Singen gehört und damit zusammenhängt. Die ganze Materie ist in sechs Abschnitte oder Kapitel eingeteilt, deren erstes Vorbemerkungen über die Organe, die verschiedenen Stimmlagen, Register usw. enthält. Im zweiten beginnt die Tonbildung und die damit aufs engste verbundene wichtige Funktion des Atmens. Das 3. Kapitel ist ganz dem sprachlichen Element gewidmet, während das 4. sich musikalischen Ratschlägen (Takt-Arten, Verhältnis von Text und Musik zueinander usw.) zuwendet. Das 5. Kapitel beschäftigt sich mit der Kehlfertigkeit und das 6. mit der Vortragslehre. — Was der Verfasser sagt, ist im allgemeinen so, daß man sich Rat und Belehrung daraus holen kann, ohne wissenschaftlich Erschöpfendes zu finden. Seine Ausdrucksweise ist klar und deutlich. Daß dem Büchlein ein Teil mit praktischen Notenbeispielen fehlt, mache ich ihm nicht zum Vorwurf. Seinen Zweck, ein Vademekum für den Gesangsbeflissenen zu sein, dürfte es in dem vom Autor angestrebten Rahmen jedenfalls erfüllen.

Krüger, Albrecht, Op. 38, Theoretisch-praktische Gesangschule. Köln, P. J. Tonger.

Der theoretische Teil dieses Büchleins ist sehr kurz, so kurz, daß wirklichen Nutzen nur der daraus ziehen wird, der mit der ganzen Materie schon Bescheid weiß, das Werkchen also höchstens zum Nachlesen und nachträglicher Information benutzen will. Ziemlich ausgedehnt ist der zweite, der praktische Teil, der neben einer ganzen Anzahl der bekanntesten und bewährtesten Studien für Gesang, wie Solfeggien von Corcone, Bordogai, Parseron, Rigbiri usw., auch Vortragsstücke, Lieder und Opernarien enthält. Da dieses Material systematisch geordnet ist, und namentlich zu Anfang noch erläuternde Ratschläge dabei erteilt werden, dürfte es für den Gesangsbeflissenen immerhin von Vorteil sein. Emil Liepe.

Briefkasten.

Herrn E. K.: Es war nicht möglich, die Kritik des Lisztbuches noch in die Augustnummer zu bringen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



XIV. Jahrgang.
1909/10.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Nr. 12.
Ausgegeben am 1. September 1910.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Aufgaben und Ziele der Musikkritik.

Von Dr. **Walter Niemann** (Leipzig).

Keiner, dem das Wort Musikkritik lieblich entgegentönte. Der Künstler macht aus seiner instinktiven Abneigung ihr gegenüber wenig Hehl. Das große Publikum möchte in der Musikkritik am liebsten nur Unterhaltung, Personenkultus oder amüsantes Feuilleton finden und hält den Kritiker, der seine eignen, von des Tages Mode getragenen Götzendienste und Meinungen nicht mitmacht, kurz entschlossen für einen Bösewicht oder einen Strohkopf. Und der Kritiker kann auf dieser, doch so kugelrunden Erde nur in seltenen Fällen in seinem Beruf glücklich und unangefochten leben. Schreibt er leicht und feuilletonistisch, so erregt er das spöttische Mitleid akademisch gebildeter Kreise; schreibt er allzu eindringend und gelehrt, die Nichtachtung des Publikums, den Abfall der Abonnenten, den berechtigten Einspruch des Verlages der Zeitung oder Zeitschrift und als sichtbarliche Strafe empörte anonyme und sich über den „Musikgelehrten" weidlich amüsierende Anfragen, was der Herr Doktor mit dem und jenem eigentlich „habe sagen wollen"? So soll und muß er jene berühmte goldne Mittelstraße finden und einschlagen. So muß er sich aber zugleich auch von Anfang an über die Aufgaben und Ziele der Musikkritik, über das, was er in seiner besonderen kritischen Stellung anzupacken, und wie er es durchzusetzen hat, völlig klar sein, soll sein Wirken Segen bringen.

Wie jeder Kunstkritik, so kann man auch der Musikkritik die mannigfaltigsten Aufgaben und Ziele unterlegen; man kann aber nicht nur, sondern wird sie notwendigerweise je nach dem Platze und Organ, das sie sich zur Aussprache erwählt, verschieden ausüben, ihre Einfluß- und Machtgrenzen verschieden abgrenzen, Erstrebtes und Erreichtes verschieden beurteilen müssen. Ihr schwierigstes Feld bei größter Einflußsphäre und Wirkung bildet die Tagespresse. Hier soll die Musikkritik zunächst die Kunstleistungen sachlich, gewissenhaft und gerecht beurteilen, daneben aber, z. B. bei neuen großen Werken, musikalische Aufklärung, Belehrung, Urteil und Wissen in fesselnder, allgemeinverständlicher und unaufdringlicher Form weiten Leserkreisen vermitteln. Sie soll weder durch Gelehrsamkeit noch durch seichten Feuilletonstil abschrecken. Zu Fachleuten spricht sie in der musikalischen Fachpresse, zu Gelehrten in musikwissenschaftlichen Organen und Jahrbüchern, frank und frei pro domo redend tänzelt sie auf „Waschzetteln" und Verlagsprospekten dahin und begibt sich hier meist ihrer Würde und ihres Verantwortlichkeitsgefühles.

Überblicken wir daraufhin die Leistungen der Musikkritik, so sehen wir, wieviel zu tun noch übrig bleibt. Bei der Musikkritik an der Tagespresse nehmen die Beurteilungen praktischer Kunstleistungen, oft tüchtigster Art, den größten Raum ein; alles übrige tritt in der Regel allzu sehr zurück

oder wird überhaupt vom Kritiker außer acht gelassen. Bei der musikalischen Fachpresse treibt der meist beschränkte Raum der Zeitschriften die musikkritischen Berichte über das Musikleben einzelner Städte häufig den gefährlichen Grenzlinien der öden Statistik entgegen, bei Konzert- oder Opernkritiken dem bloßen knapp berichtenden Referat, bei Beurteilungen neuer, praktischer oder theoretischer Erscheinungen dem Aufgehen in Einzelheiten, in allzu viel Fachwissen voraussetzende kritische Abstraktionen ohne weiten Horizont, ohne vorgestellte Zwecke und Ziele. Bei der gelehrten Musikkritik in rein wissenschaftlichen Organen verhindert nicht selten die nur zu oft ungenügende praktische Ausbildung und Einsicht, sowie der häufige Mangel an mitempfindender und nachschaffender künstlerischer Phantasie und Stimmung, an Stilgefühl und richtiger Einschätzung der beurteilten Dinge, namentlich in praktischer Hinsicht, weitere oder ersprießliche Wirkungen. In der Kritik pro domo endlich ist alles herrlich; hier herrscht die bewußteste und absichtlichste Kritiklosigkeit, oft mit einer Skrupellosigkeit und Durchsichtigkeit der Anpreisung, die erheiternd wirken müßte, wär' sie nicht so ärgerlich. Und — das Schlimmste — die schnelllebige Hast unserer Zeit ergreift sie als bequeme Helferin. Ein großer Teil unserer Tagespresse muß einfach, um aktuell zu bleiben, im Drange und in der Fülle der Gesichte fürchterliche und alberne musikkritische Waschzettel über Neuerscheinungen in Literatur und Praxis unbesehen und wörtlich abdrucken, da ihre musikalischen Mitarbeiter mit der kritischen Bewältigung des modernen Konzert- und Operntreibens in der Saison alle Hände voll zu tun haben. So pendelt denn alles zwischen einer oft allzu großen musikkritischen Berücksichtigung persönlicher Leistungen, einer Neigung zu Statistik und Fachsimpelei — sprechen wir das harte Wort ruhig aus —, wie in einem Teile der Fachpresse, einer allzu einseitigen Betonung des gelehrten musikwissenschaftlichen Elements, sowie einer leichtfertigen unkritischen, rein geschäftlichen Ausbeutung von Kunst, Künstlern und Kunstgelehrten anmutig hin und her, und ein harmonisches Resultat wird nur in den seltenen Fällen erreicht.

Überall wird sich's in absehbarer Zeit überhaupt nicht erreichen lassen; dazu ist unser deutscher Musikkritikerstand noch zu verschiedenartig vorgebildet und geschult. In der Tagespresse brauchen wir weniger Kritiker mit Musikantenhorizont, die ängstlich an den Leistungen kleben, und über neue Werke nichts zu sagen wissen, Personenkulte mitmachen, „Stimmungsbilder aus dem Konzertsaal“ erdichten, oder Kritiker mit Gelehrtenbrillen, die über langatmige historische Abstraktionen aufgeführter Werke ihren seelischen Kern, ihre Bedeutung für die Gegenwart verkennen, die über tiefsinnige Untersuchungen formeller oder Weltanschauungs-Probleme ganz die Kunstleistungen vergessen, weil sie sie nicht beurteilen können oder wollen, weniger Musikkritiker in kleineren oder großen, eine noch unentwickelte musikalische Kultur aufweisenden Städten, die als „Hauptpersönlichkeiten“ des Ortes in musikalischen Dingen eine durchaus persönliche, lokal beschränkte und oft zu wahrem Schreckensregiment ausartende Herrschaft ausüben und in gehässiger Musikkritik das Menschenmögliche leisten und weniger Kritiker, die nun meinen, in jeder Musikkritik womöglich eine philosophische Kunstanschauung niederlegen zu müssen. Wir brauchen aber mehr Musikkritiker an der Tagespresse, die solides, sachliches Wissen mit flüssigem, lebensvollen, mit anschaulichem klaren Stil und der Gabe, anzuregen, aufzuklären und zu belehren vereinen dies alles aber in Musikkritiken, die nach Inhalt und Form wirklich kleine Kunstwerke genannt zu werden verdienen. Anzuregen — das ist's, worauf es in der Musikkritik der Tagespresse, die auf einen weiten und naturgemäß nur auf einen verhältnismäßig sehr kleinen Kreis musikalisch oberflächlich oder gar wirklich tiefer Gebildeter rechnet und rechnen muß, ankommt. Anzuregen, aufzuklären und zu belehren, ohne daß man die Absicht merkt, das sind die ungeheuer schwierigen und verantwortungsvollen Aufgaben und Ziele, die der Musikkritiker der modernen Tagespresse vor sich liegen sieht, und welche immer noch viel zu wenige voll zu erfüllen imstande sind. Und doch, welche Fülle interessanter, fesselnder und belehrender Vergleiche, Probleme, Möglichkeiten und Gelegenheiten, wichtige Kunstfragen, wichtige Fragen der Technik und ihrer Entwicklung, Stellungnahme zu neuen Bahnen, Rückerinnerungen, Anknüpfungen an Kunsttheorie und -praxis entschwundener Zeiten, Hinweise auf neue, schöne Resultate, Ermunterungen, Mahnungen, Warnungen, welche Fülle von Gelegenheiten, das Gute zu erkennen, zu fördern, zu weiterem Ausbau anzuregen, dem Schlechten und Schädlichen zu wehren, Auswüchse, die Überwucherung der Kunst durch die immer mehr überhand nehmende Verkoppelung mit Geschäft zu bekämpfen usw. vermag schon das Programm eines einzigen Konzerts dem zielbewußten und tüchtigen Musikkritiker an der Tagespresse zu bieten! Viel zu selten wird, wie in Fachkritiken, das den redenden Künsten doch so eng verwandte Gebiet der bildenden Künste und Literatur betreten. Musik, nichts als Musik — wie nahe läge es dagegen oft, allgemein, doch nicht musikalisch sehr eindringend gebildeten Lesern ein Kunstwerk, eine Persönlichkeit durch einen Vergleich mit Erscheinungen, Ereignissen und Persönlichkeiten aus dem Gebiete der bildenden Künste oder der Literatur nahe zu bringen! Um ein Beispiel zu nennen: kann uns der Mondscheinkomponist und erste Meister der Nocturne, John Field, mit einem Schlage deutlicher gekenn-

zeichnet werden, als durch Hinweis auf zwei Geistesverwandte, den altholländischen Mondscheinmaler van der Neer oder den Mondscheindichter Matthisson?

Ganz besonders empfindlich leidet die Musikkritik in einem Teile der Fachpresse unter dieser rein musikalischen Betrachtungsweise. „Musikantenkritik für Musikanten“, dieses einmal gebrauchte, harte Wort ist hier so übel nicht am Platze. Wer da weiß, wie blutwenig interessiert der gewöhnliche Durchschnittsmusiker für allgemein geistige Dinge, für die bildenden Künste, Literaturgeschichte, ja selbst für die Geschichte seiner eigenen Kunst ist, wird einsehen, welche wichtigen Aufgaben und Ziele sich hier dem Musikkritiker eröffnen. Es sind im wesentlichen dieselben, wie bei der Tagespresse, nur womöglich noch bedeutend verschärft. Denn an allgemeiner Bildung wird das Gros der Leser musikalischer Fachzeitschriften, das sich lediglich oder überwiegend aus Musikern zusammensetzt, dem Gros der allgemein gebildeten und interessierten Leser der Tagespresse nicht selten nachstehen. Hier ist also die Notwendigkeit, musikalisches Wissen — nicht Vielwissen! —, Aufklärung, Belehrung zu verbreiten, anzuregen und zu selbständiger Denk- und Urteilstätigkeit aufzumuntern, noch sehr viel größer, dagegen die Möglichkeit, beachtet, gehört und gedankt zu werden, erschreckend viel kleiner. Denn der deutsche Durchschnittsmusiker hat nicht nur im allgemeinen eine große Scheu, sich mit anderen denn praktischen und in seinen eigenen Horizont hineinpassenden Dingen abzugeben, sondern auch eine ausgesprochene Abneigung gegen alles, was nach Organisation und sozialer Frage in seinem Beruf, der „freien Kunst“, schmeckt. Unendlich viel ist ihm, der Anerkennung seiner Kunst, der Besserung und Sicherung seiner Lage dadurch geschadet worden; wer die Gleichgültigkeit erlebt hat, mit der ein Wohlmeinender, der sich für Aufbesserung eines musikalischen Berufszweiges in die Bresche legt, empfangen zu werden pflegt, möchte verzweifeln, daß unsre praktische und humane Zeit auch hier ihre segensreichen Spuren hinterlassen wird. Und doch darf der Musikkritiker hier nicht verzweifeln, sondern muß gerade in der Fachpresse ohne Unterlaß die richtigen und wichtigen musikalischen Zeitfragen immer und immer wieder zu stellen und zu lösen suchen.

Wie soll denn aber in der Tagespresse und Fachpresse diese Lösung erreicht werden? Solange wir, dem Himmel sei Dank, keine Kritikerschulen, keine Kritiker-Kongresse mit Diskussionen und keine spanischen Stiefel oder Ellenmaße für die Kritik besitzen, wird die Heranbildung eines allen Anforderungen gewachsenen Musikkritikerstandes ihr Hauptaugenmerk auf den Bildungsgang des Musikkritikers richten müssen. Doch weder rein musikalische und praktische, noch rein musikwissenschaftliche und theoretische Erziehung allein können der Musikkritik unserer Presse die Männer schenken, die Aufgaben und Ziele der Musikkritik nicht nur richtig zu erkennen, sondern auch mit Erfolg zu lösen imstande sein werden. Das bewirkt neben starker künstlerischer — wohlgemerkt, künstlerischer! — und kritischer Begabung, neben hoher allgemeiner und absolut zuverlässiger sachlicher Bildung allein die größte Lehrmeisterin des Menschen, das Leben. Nur wer das Leid des Lebens selbst erfahren, seine Äußerungen mit seinen Ohren aus der Musik heraushört, wird ihr Leid und auch ihre Freude recht zu deuten wissen. Nur der Mann, dessen Herzenswärme die kritische Verstandestätigkeit nichts anhaben konnte, wird das Rechte sagen, wird auf Künstler und Publikum wirken, es mitreißen, anregen, willig belehren und zu neuen Taten begeistern können. Nur wo sich Künstler und Kritiker harmonisch einen, gibt's den rechten und guten Klang, nur da, wo neben der Fähigkeit, am rechten Ort, wenn Gefahr oder Schaden droht, ein rechtes Wort zu finden, nur wo ein Verständnis für das oft so entsagungsreiche Künstlertum mit seinen Leiden und Kämpfen, wo neben dem Verstande das aus eigner Erfahrung geborene Mitleid wohnt, wird der Musikkritiker die Aufgaben und Ziele seines verantwortungsreichen, aber hohen, schönen und bei rechter Ausübung segensreichen Berufes zu erkennen und zum Heile seiner Kunst zu lösen wissen.

Soll's aber dahin kommen, muß der Musikkritiker vor allen Dingen über eigne praktische Erfahrung, eignes praktisches Können verfügen. Nur wer die unendliche Schwierigkeit einer vollendeten Wiedergabe von Meisterwerken der Tonkunst, die Wonnen und Schmerzen eigener schöpferischer Tätigkeit an sich selbst praktisch erfahren hat, wird solche Tätigkeit im Kunstleben des Tages richtig einschätzen und bewerten lernen. Nur der, dessen Phantasie und Herz — 's ist ja beinahe altmodisch, davon zu sprechen! — während des alle Kräfte der Verstandestätigkeit in Anspruch nehmenden musikwissenschaftlichen Studienganges jung und frisch blieben, wird den Funken zur Flamme emporschlagen lassen können, der von der Kritik erwärmend und begeisternd zu Künstler und Publikum schlagen soll. Schlagen s o l l — denn nur selten wird er ausgelöst. Ich verlange von einer guten Musikkritik, daß sie Kunstwerk und Kunstleistungen gleichsam als ihr unmittelbarer literarischer Reflex lebensvoll widerspiegle, daß sie die Fähigkeit künstlerischen Nach- und Mitempfindens zeige, daß es ihr nicht an Verstand, Schärfe und Richtigkeit des Urteils, ebensowenig aber an Wohlwollen, Herz und Phantasie fehle.

Welche segensreichen Früchte haben nicht Robert Schumanns Kritiken zu ihrer Zeit ge-

tragen. Machte es viel aus, daß er, ein Künstler-Kritiker, wie unsre herzenskalte und alles und jedes unter die wissenschaftliche Lupe nehmende Zeit, gar manches zu hell sah, daß sich ihm Jean Paulianische Rosenwölklein vor den Blick schoben, wo der Himmel in Wirklichkeit einmal grau und drohend aussah? Ich glaub's nicht! Lobte er, so riß ihn sein warmes Herz, seine heilige Liebe zur Kunst fort, tadelte er, so war's wieder nur der echten Kunst zuliebe. Seine „Gesammelten Schriften", sie tun unserer heutigen Musikkritik mehr denn je not. Der Mangel am künstlerischen Element, das ist's, was sie meist so liebeleer, so scharf und verletzend macht. Bekränzen wir drum sein Medaillon mit Rosen und denken wir an ihn, wenn's gilt, den kritischen Strauß zu wagen, denn er hat das Wunder vollführt, daß aus Kritiken Dichtungen wurden, Dichtungen über Kunst und Künstler, deren Schönheit selbst der musikalisch nicht Gebildete fühlen und würdigen kann!

Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

4. Prinzessin Amalie.

Das Auftreten des großen Korsen, der da meinte nach seinem Ermessen Throne errichten oder stürzen zu können und dann selber die Wandelbarkeit irdischer Größe an sich erfahren sollte, hatte in grellem Lichte die Vergänglichkeit von Macht und Besitz gezeigt. Auch die auf den Höhen der Menschheit Wandelnden hatten den Wert eines glücklichen, zufriedenen häuslichen Lebens würdigen und schätzen gelernt. Fast bürgerlichen Stils lebte Friedrich August der Gerechte, mit Maria Amalie von Zweibrücken glücklich vermählt, im Kreise seiner Familie, wie uns Max Maria von Weber in seiner Biographie des unsterblichen Komponisten des „Freischütz", erzählt, und dem entsprechend gestaltete sich auch die Pflege der Tonkunst im Rahmen des höfischen Lebens. Theatervorstellungen auf kleinen Bühnen im sogenannten Taschenberg-Palais, beim Prinzen Anton oder im heute nicht mehr stehenden Palais des Prinzen Maximilian standen an der Tagesordnung, und solche fanden im Sommer auch in Pillnitz im alten Karussel-gebäude, jetzigen Orangeriehause statt. Daneben veranstaltete man musikalische Abende größeren und kleineren Stils, und kaum gab es ein Familienfest, das nicht von den hohen Herrschaften selbst in Wort und Ton gefeiert wurde. Als bezeichnend für Wesen und Art dieser Veranstaltungen und dafür, wie sehr sich die künstlerischen Neigungen in die Tat umsetzten, mag der Aufführung einer zweiaktigen komischen Oper „La famiglia felice" gedacht werden, deren Text und Musik vom Prinzen Maximilian herrührte, und der sich König Johann noch mit vieler Freude erinnerte. Die Rollenbesetzung zeigte den hohen Vater inmitten seiner Kinder:

Biaggio, ein alter Landmann	Prinz Max.
Rosa } seine Kinder	Prinzessin Amalie.
Olivetta } seine Kinder	„ Marie.
Carlo } seine Kinder	„ Marie Anna.
Nardo, Olivettas Gemahl . .	Prinz Clemens.
Tognino, Rosas Verlobter .	Prinz Friedr. August.

Am 12. November 1812 wurde die kleine Oper[1]) zum ersten Male gegeben, am 19. Dezember 1812 zum zweiten Male. — Am 14. Dezember, um den Leser einen Blick auf die Weltbühne werfen zu lassen, hatte Napoleon aus dem Lande kommend, welches das Grab der „großen Armee" geworden war, Dresden passiert. —

Prinzessin Amalie (geb. 10. August 1794), deren Name unter den oben angegebenen als der der Vertreterin einer der Hauptrollen figuriert, wuchs so in einem Milieu auf, das ihre späteren erfolgreichen Versuche als Opernkomponistin und Bühnenschriftstellerin erklärlich erscheinen läßt. Ihren Unterricht im Klavierspiel hatte Kapellmeister Joseph Schuster geleitet, ihren Gesangunterricht zuerst der damalige Kirchenkomponist Vincenzo Rastrelli. Später wurde Johann Miksch ihr Lehrer im Gesang. Wie frühzeitig ihr Drang zur musikalischen Komposition erwachte, bekundet eine Ecossaise für Orchester des Prinzen Anton, „la bonne campagne" betitelt, welche die Bezeichnung trägt: „le thème de la première partie est composé par la Princesse Amélie agée de 12 ans." Als das erste größere Werk der Prinzessin dürfte die Musik zu einem von ihrem Vater verfaßten Ballet anzusehen sein, das im Anschluß an eine von diesem gedichtete, vom Prinzen Anton komponierte Kantate „La reggia d'Imene" am 19. Oktober 1812 anläßlich der Feier der silbernen Hochzeit des letzteren und der Prinzessin Therese (Marie Theresie, Tochter Kaiser Leopold II.) zur Aufführung kam. Ihr folgte die Komposition der beiden zweiaktigen komischen Opern „Una Donna" und „I tre cinture", deren beide Libretti Prinz Max gedichtet hatte. In jener Zeit (1812—1815) waren ihre musikalischen Berater der Violinvirtuose und Komponist Kammermusikus Franz Dunkel, ein Schüler Christian Ehregott Weinligs, und, als die königliche Familie infolge der politischen Ereignisse nach Prag hatte übersiedeln müssen, der dortige Klavier- und Gesang-

[1]) Eine Arie aus ihr s. „Musik am sächs. Hof" Bd. 3.

lehrer sowie Komponist Woytissek. Nach der Rückkehr des Königs in seine sächsischen Lande (1. Juni 1815) setzte Prinzessin Amalie ihre musikalischen Studien bei dem Kgl. Kirchenkomponisten Franz Anton Schubert (geb. 20. Juli 1768 zu Dresden, gest. daselbst 5. März 1824) fort, dem Vater des späteren Konzertmeisters Franz Schubert (gest. 12. April 1878), und zwar namentlich nach der theoretischen Seite hin. Fast täglich arbeitete sie nachmittags von 3—6 Uhr mit ihm, hauptsächlich im Sommer, den er mit seiner Familie in Pillnitz zu verleben pflegte. Nach seinem Tode trat sie dann auch mit C. M. v. Weber in musikalischen Verkehr, dessen künstlerische Eigenart und persönliche Liebenswürdigkeit sie sympathisch berührt hatte, als er sich der Vorbereitungen zu einer am 4. April (1824) im Prinzenpalais abgehaltenen Aufführung eines nach seinem Urteil ausgezeichneten Stabat mater ihrer Komposition unterzogen hatte. In der Zeit seines üblichen Sommeraufenthalts in Hosterwitz bei Pillnitz nahm sie im gedachten Jahre acht Lektionen bei ihm in der Kompositionslehre, die erste am 10. Juni (3—½6 Uhr nachmittags), die letzte, in der sie ihm eine kostbare Busennadel überreichte, am 28. September. Am 1. Oktober reiste er zur Kur nach Marienbad. Ein Jahr später nahm die Prinzessin aber den Unterricht bei dem Meister wieder auf. Im Juni, Oktober und November 1825 erhielt sie sechs Lektionen von ihm und, mit seiner fleißigen hohen Schülerin wohl zufrieden, rechnete C. M. v. Weber „die bei der liebenswürdigen und hochbegabten Dame verbrachten Stunden unter die angenehmsten und geistig angeregtesten jener Zeit“. Kann damit nun auch die Studienzeit der Prinzessin als abgeschlossen gelten, so verblieb die letztere doch ständig in Verbindung mit trefflichen Künstlern, wie Vincenzo Rastrelli, Francesco Morlachi, später C. G. Reissiger, Julius Rietz u. a.

Eine überaus anziehende Schilderung der musikalischen Abende der Prinzessin gibt Marie Börner-Sandrini in ihren „Erinnerungen einer alten Dresdnerin“ (2. Folge, Dresden 1876). Die Verfasserin hatte mit ihrer Mutter Luiggia Sandrini, und wie diese Mitglied der italienischen Oper, die Ehre, bei ihnen in den Jahren 1826—29 mitwirken zu dürfen. Diese Übungsabende, erzählt sie, pflegten während der Wintermonate gewöhnlich Freitag abends stattzufinden, an denen damals keine Theatervorstellungen waren, und zwar regelmäßig um 6 Uhr. Die Mitwirkung seitens der Mitglieder des Königshauses waren Prinzessin Amalie selbst, die mit Meisterschaft sang, Prinz Friedrich, ihr Bruder (nachmals König Friedrich August II.) mit angenehmer Baßstimme und höchst anmutiger Gesangsweise (Schüler von Miksch) begabt und Prinzessin Luisa von Lucca, zweite Gemahlin des Prinzen Max, die eine kräftige Altstimme mit echt italienischer Gesangsmethode besaß. Zuhörer waren die Gemahlin des Prinzen, späteren Königs Anton Prinzessin Therese, die (erste) Gemahlin des Prinzen Friedrich, Erzherzogin Caroline, endlich die Prinzen Anton und Max, die sich gewöhnlich vom Kammerspiel bei ihrem königlichen Bruder Friedrich August dem Gerechten gegen den Schluß hin einstellten, um ihre Gemahlinnen abzuholen. Auch die verwitwete Königin von Bayern (Mutter der Prinzessin Johann) mit ihren beiden jüngsten Töchtern wohnte, wenn sie in Dresden weilten, wiederholt auf kurze Zeit den Veranstaltungen bei. Von künstlerischen Kräften wurden außer der zitierten Autorin und ihrer Mutter u. a. regelmäßig herangezogen: der mehrfach genannte Miksch, der damals Chordirektor und Kapellknaben-Instruktor war, der Tenorist Bonfigli von der italienischen Oper, Rastrelli (Joseph)-Sohn und Rastrelli (Vincenzo)-Vater. Es wurden regelmäßig ältere italienische, wenig bekannte Opern durchgenommen. Eines Abends wurde aber auch der ganze „Figaro“ von Anfang bis Ende gesungen, wobei, wie Marie Börner-Sandrini erzählt, Prinz Friedrich als Figaro wirklich exzellierte. Hin und wieder fanden auch einige Aufführungen von Opern im größeren Familienkreise statt, und zwar handelte es sich dabei um solche von der hohen Frau selbst komponierte. Es ist hier daran zu erinnern, daß sie gerade auf diesem Gebiete unablässig tätig gewesen war. Den oben erwähnten beiden komischen Opern „Una Donna“ und „I tre cinture“ waren zunächst zwei zweiaktige seriöse Opern „Le nozze funeste“ und „Il prigioniere“ gefolgt. Für die Jahre 1820, 1821, 1823 und 1826 sind dann nacheinander zu verzeichnen die Opern „L'Americana“ (2 Akte), „Elvira“ (3 Akte), „Elisa ed Ernesto“ (2 Akte) und „La fedeltà alla prova“ (2 Akte), von welcher letzterer der damalige Kgl. Musikdirektor Heinrich Marschner die Ouverrtüe zu vier Händen arrangierte. Im Jahre 1827 schrieb die Prinzessin die Musik zu einem vom Prinzen Johann gedichteten plastisch-mimischen Melodrama „Die vier Stufen des weiblichen Alters“, und dieser folgten die zur Feier der Geburt des Prinzen Albert am 9. Juni 1828 im Gartenpalais in der Langegasse (Zinzendorfstraße) aufgeführte Lokalposse „Der Kanonenschuß“ (Text vom Prinzen Johann) und nacheinander die Opern: „Vecchiezza e gioventù“ (1828), „Il Marchesino“ (1834), die musikalische Posse „Die Siegesfahne“ (1834) und die musikalische Farce „La casa disabitata“ (1835). Die letztere darf zugleich als der Abschluß der kompositorischen Tätigkeit der hohen Frau angesehen werden, die sich von da an ausschließlich der Pflege ihrer dichterischen Begabung zuwandte. Die Würdigung dieser und ihrer Kundgebungen liegt natürlich außerhalb des Rahmens dieser Ausführungen. Eine vollständige Ausgabe der dramatischen Werke der Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“ veranstaltete Waldmüller-Duboc (Leipzig 1873—74) und man ver-

gleiche dazu desselben Autors „Aus den Memoiren einer Fürstentochter" (Leipzig 1883). Ihr starker Drang zur Bühne kam auch in ihrer Bevorzugung der Opernproduktion zum Ausdruck. Aber nebenbei findet man unter ihren musikalischen Werken doch auch Lieder, Kantaten, Klaviervariationen, ein Streichquartett, Kirchenkompositionen, unter den letzteren ein Stabat mater mit einer strengen Ansprüchen standhaltenden Fuge u. a. m. Proben ihres Schaffens veröffentlichte Schreiber dieses im 3. Band seiner „Musik am sächsischen Hofe" in zweihändigen Klavierarrangements: die Ouvertüre zur Oper „Die Siegesfahne", eine Cavatine aus dem Einakter „La casa disabitata" und ein Duett aus der Oper „La fedeltà alla prova". Im Verlag von E. Hoffmann, Dresden gab er ein „Sancta Maria" für 1 Singstimme und Orgel bearbeitet heraus, und dieses Musikstück liegt auch als „Andante religioso" in einer wirksamen Übertragung für Violine und Klavier als Musikbeilage der Oktobernummer der Blätter für „Haus- und Kirchenmusik", wie als Heft 284 der Sammlung „Fürs Haus" (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza) vor.

Charakteristisch für das Schaffen der Prinzessin Amalie ist die sich in ihm kundgebende Wandlung der Geschmacksrichtung der Zeit. In den überkommenen italienischen Überlieferungen war die hohe Frau aufgewachsen, aber den Einflüssen der deutschen Romantik hatte sie sich nicht zu entziehen vermocht. Der erste epochemachender Vertreter C. M. v. Weber wurde denn auch ein besonderer Schätzer ihrer Begabung; er hatte schon von ihrer Oper „Elvira" seine Erwartungen übertroffen gesehen und die „Elisa ed Ernesto" benannte hatte ihm die Anerkennung „schönen Talents und bewundernswürdigen Fleißes" entlockt. Der bereits zitierten Marie Börner-Sandrini wiederum war es unverständlich gewesen, daß ein Werk, wie die Oper „Vecchiezza e gioventù", das sie eingehend schildert, seinen Weg nicht auf die Bühne des Hoftheaters fand. Das war erst der Oper „Die Siegesfahne" vorbehalten, die am 8. November 1834 zur Aufführung daselbst gelangte. Über sie, wie über eine weitere Oper „Il Marchesino", urteilt kein andrer als Julius Rietz äußerst günstig. „Sehr erfreulich", heißt es da, „erschienen diese beiden Opern, in denen sich überall ein entschiedenes dramatisch-musikalisches Talent ausspricht. Beide komische Opern sind voll humoristischer Züge, überall zeigt sich die heiterste Laune und übermütige Munterkeit, welche sich bisweilen bis zur Ausgelassenheit steigert. Indessen fehlte es dabei nicht an graziösen wie an noblen Kantilenen, wie sich denn durchgängig ein sprudelnder Melodienreichtum bemerkbar macht, der nicht allein für Personen und Situationen sehr charakteristisch, sondern auch sehr gut und praktisch, singbar und für die Stimmen dankbar verarbeitet ist." Dann geht der gewiegte Musiker, der die „Siegesfahne" der älteren französischen komischen Oper, den „Marchesino" der opera buffa der besseren Italiener (Cimarosa) zuzählt, näher auf Einzelheiten (Rezitative, Instrumentierung usw.) ein, und es finde nur noch Erwähnung und Hervorhebung, daß die hohe Autorin in dem Sinne eine zweite Maria Antonia Walpurgis war, daß sie eine wahre „Dichterkomponistin" zu einer großen Anzahl ihrer Werke auch selber die Dichtungen geschrieben hatte.

Hochbetagt starb Prinzessin Amalie am 18. September 1870 in Pillnitz. Ihr damals den sächsischen Königsthron zierender Bruder Johann huldigte zwar selber mehr literarischen Neigungen, hatte aber doch auch der Musik in seinem Hause ein Heim bereitet. Sein früherer Oberhofmeister, der feingebildete Carl Borromäus v. Miltitz (gest. 19. Januar 1845), dem erst neuerdings Otto Eduard Schmidt in seinem Buche „Fouqué, Apel, Miltitz" (Leipzig 1908) ein literarisches Ehrendenkmal errichtete, trat selbst als Komponist sehr schätzenswert hervor. U. a. schrieb er auf einen von seinem damaligen prinzlichen Herrn verfaßten Text die dreiaktige Oper „Saul, König von Juda", die am 16. März 1833 auf dem Dresdner Hoftheater in Szene ging und damals von G. W. Fink in der Allgem. musikal. Zeitung (35. Jahrgang) eingehend und anerkennend besprochen wurde. Wie sehr die beiden erlauchten Söhne des Monarchen, der sich durch seine Dante-Übersetzung unvergänglichen Ruhm gewann, der Tonkunst zugetan waren, darauf wurde bereits im ersten Abschnitt dieser Artikelreihe hingewiesen. In der sächsischen Residenz lebt es noch in aller Erinnerung, mit welchem Interesse König Albert und König Georg gerade die intimsten und reinsten Kunstgenüsse, wie sie Kammermusikabende zu bieten pflegen, bevorzugten. Aber auch heute wieder hat Muse Polyhymnia im sächsischen Königshause ein gastliches Heim gefunden. Es ist im Sachsenland allgemein bekannt, daß die drei königlichen Prinzen bereits ein vollständiges Trio zu bilden in der Lage sind, daß der Kronprinz Klavier und die Prinzen Friedrich Christian und Ernst Heinrich Violine und Violoncello spielen. Es braucht uns also nicht darum zu bangen, daß auch in Zukunft die holde Kunst der Musik Schutz und Schirm finden wird unter dem Zeichen der grünenden Raute des Hauses Wettin.

Lose Blätter.

Die Mozartfeier in Salzburg.

29. Juli bis 6. August 1910.

Von Otto Keller.

Die Mozartfesttage in Salzburg waren unvergefslich schön. Wohl wurden der musikalischen Genüsse allzuviel geboten, aber man erhielt doch Eindrücke, die einem für immer in der Seele haften bleiben werden. Den Höhepunkt bedeuteten die Wiedergabe des „Don Giovanni" und die sehr feierliche Grundsteinlegung des Mozarthauses. Im „Don Giovanni" waren allerdings Kräfte vereinigt, wie man sie auch bei aufsergewöhnlichen Vorstellungen nur selten, bei normalen aber gewifs nicht hört. An der Spitze des Unternehmens stand die geniale Sängerin Frau *Lilli Lehmann*, der man gewifs aufserordentliches zutraut, die sich aber dieses Mal noch überbot und gerade in dieser Oper den aus aller Welt zusammengeströmten Festgästen eine einzigartige Leistung bot. Gesanglich und auch in darstellerischer Beziehung vortrefflich war *Antonio Scotti* als Don Giovanni, sehr gut Frau *Gadsky-Tauscher* als Donna Elvira, obwohl bei ihrer Stimme bereits die Glanzzeit vorüber ist, geradezu sensationell wirkten aber Fräulein *Geraldine Farrar* als Zerline und Herr *Andrea de Segurola* als Leporello. Zwei ähnliche Leistungen habe ich in der langen Zeit meiner journalistischen Tätigkeit noch nicht gehört und gesehen. Dieser Zerline, deren jede Bewegung und jeden Ton man festhalten sollte, stellte sich eine bisher noch unbekannte Kraft, Herr *Willi Paul* aus Hannover, würdig an die Seite und bestätigt dies meine Behauptung, dafs man junge aufstrebende Kräfte nicht oft genug an die Seite fertiger und grofser Künstler stellen soll, da sie dadurch selbst zu Bestem hinaufgehoben werden. Die Vorstellung der „Zauberflöte" machte aus mehreren Gründen nicht diesen überwältigenden Eindruck. Im „Don Giovanni" stand Generalmusikdirektor *Muck* am Dirigentenpult, und es ist ja zur Genüge bekannt, wie meisterhaft er Sänger und Orchester zusammenzuhalten versteht. In der „Zauberflöte" kam durch die Absage des Generalmusikdirektors von Schuch eine erst aufstrebende Kraft, der noch sehr jugendliche Hofkapellmeister *Mikorey* an diesen Posten, und obwohl er sein Bestes bot, konnte er sich doch weder mit dem Orchester, noch mit den ihm ja auch fremden Sängern so eins fühlen, wie ein routinierter Dirigent vom Schlage Mucks. Übrigens mufste auch der schärfste und strengste Beobachter dem jungen Künstler Anerkennung zollen. Die Kräfte, die in der „Zauberflöte" mitwirkten, waren nicht durchweg erstklassig, und so kam eine schwächere Vorstellung zustande. Wohl liefs *Slezak* seinen herrlichen Tenor als Pamino glänzen, wohl war Frau *Gadsky-Tauscher* eine gute Pamina, Fräulein *Hempel* eine sehr gute Königin der Nacht, Herr *Grofs* aus Kassel ein sehr beweglicher und stimmbegabter Papageno, dem eine ebenso bewährte Papagena in Fräulein *Förstel* aus Wien gegenüberstand, wohl hatte sich Frau *Lehmann* selbst an die Spitze der drei Damen gestellt und war endlich Herr *Mayr* aus Wien ein guter Sarastro, dem man nur etwas mehr Tiefe in seiner Stimme gewünscht hätte, aber es fehlte jenes Etwas, das erst eine Aufführung zum Erlebnis macht.

In sechs Festkonzerten und einer kirchlichen Aufführung bot man eine allzugrofse Fülle gewifs unvergänglich herrlicher und schöner Musik in vollendeter Aufführung, aber „weniger wäre doch besser gewesen". Es wurden uns das „Laudate pueri" und das „Ave verum" unter der Leitung des Mozarteumsdirektors *Josef Reiter* vom Damensingverein „Hummel" und der Salzburger Liedertafel, das „Requiem" von denselben Kräften und den Solisten, den Damen *Kurt* und *Kittel* und den Herren *Maikl* und *Mayr*, in der Domkirche die Credomesse mit den Damen Baronin *Ehmig* und *Kittel* und den Herren *Albert Reiter* und *Weikl* als Solisten, endlich das Halleluja mit Frau *Lehmann* als Solistin vermittelt, *Fitzner* und seine Genossen brachten ein Streichquartett, mit *Ernst von Dohnanyi* ein Klavierquartett, mit dem Hornisten *Stiegler* von der Wiener Hofoper ein Hornquintett, Dohnanyi eine Klaviersonate, mit *Flesch*, der in letzter Stunde für Marteau eingesprungen war, eine Sonate für Klavier und Violine, Flesch das Violinkonzert in A dur, die Mitglieder des Wiener Hoforchesters *Markl* und *Holy* ein Konzert für Flöte und Harfe, die Bläser desselben eine Serenade für Blasinstrumente, Frau *Gabriele Marie Leschtetitzky* das Klavierkonzert in C moll, die Damen *Kurt*, *Helbig*, *Farrar*, *Karvasy*, *Keldorfer* und *Lehmann* Arien aus verschiedenen Opern, endlich die Wiener Philharmoniker unter *Mucks* Leitung vier Sinfonien. So manche dieser Werke hätte man ohne grofsen Schaden entbehren können, denn es konnte sich bei dem Mozartfeste doch nicht darum handeln, den Meister dem Kreise, der sich hier versammelt hatte, bekannt zu machen, wie dies beim Richard Straufsfeste in München zum Teil der Zweck war. Auch hätte so manches Werk an anderem Orte vielleicht besser gewirkt. So hätte ich mir gewifs nichts Schöneres denken können, als die Bläserserenade im Naturtheater des Mirabellgartens mit Tänzen aus jener Zeit zu hören. Auch eine der kleinen Opern wäre hier jedenfalls hörens- und sehenswert gewesen. Endlich hatte ich an dem Programme noch auszustellen, dafs Mozart als Liederkomponist ganz übersehen wurde. Frau Karvasy allein brachte zwei Lieder, darunter aber das Wiegenlied, bei welchem die Autorschaft Mozarts bestritten wird. Und gerade dieses Gebiet hätte nicht übersehen werden dürfen, da man dadurch wieder Gelegenheit geboten hätte, Mozart in die Hausmusik, wo er ja ganz vernachlässigt und nur in vierhändigen Arrangements von Ouvertüren und einiger weniger Sinfonien gepflegt wird, wieder einzubürgern.

Einen erhebenden Abschlufs fand das Fest in der feierlichen Grundsteinlegung des Mozarthauses, das auf dem Lasserschen Besitze in die Schwarzstrafse zu stehen kommt. Fürsterzbischof Katschthaler nahm die Weihe des Grundsteines vor, worauf die üblichen Hammerschläge erfolgten, die Erzherzog Eugen mit den Worten: „Mozart zur Ehr', Salzburg zur Zier, der Kunst eine Stätte", Frau Lilli Lehmann mit dem Satze begleitete: „Ich lege hinein den Dank aller derjenigen, die dich verstanden haben, die du beglückt hast mit deiner göttlichen Reinheit. Mögen künftige Geschlechter empfinden lernen, was du uns warst, bist und ewig sein wirst." Den Schlufs der Feierlichkeit machte Dr. Robert Hirschfeld aus Wien mit einer gedankenvollen Festrede. Er knüpfte an die eben erfolgten Hammerschläge an und sagte u. a., dafs auch Mozart mit den drei mystischen Orchesterschlägen in der „Zauberflöte" den Grundstein zur deutschen Oper gelegt habe. Der „Zauberflöte" gab dann Richard Wagner in seinen „Meistersingern"

eine vielbedeutende Fortsetzung, indem er die Weisheit, Güte und Gerechtigkeit Sarastros und seine ruhige Kraft, Gegensätze des Lebens zu versöhnen, in Hans Sachsens Seele gelegt hatte. Auch Ritter Stolzing ist ein Suchender, der zwar nicht durch Wasser und Feuer, aber durch die prüfenden Reihen der zünftigen Meister gehe. Sarastro in seiner dritten Gestalt sehen wir dann in Gurnemanz, dem edlen Seelenlenker, und auch hier ist ein Suchender, Parsifal, der durch Prüfungen zur Höhe wallt und dem Bösen sich entwindet. Von Papageno, dessen Ahnen bis zum deutschen Hanswurst zurückreichen, stammt der Lehrjunge David ab, der letzte in der klassischen Reihe der lustigen Personen. Und vom Hanswurst sollte unsere Zeit nicht so gering denken. Denn die Kunst der Gegenwart ist dem Volksbewufstsein, dem Nährboden der Allgemeingefühle, entrückt, sie entsetzt und spaltet das Gemüt, in der musikalischen Rhythmik unserer Tage ist kaum noch der Pulsschlag eines gesunden Menschen zu spüren; das deutsche Lied, das einst dem Volke und den Schätzern der Volksseele gehörte, hat sich nun in das Problem verstrickt, wie eine Tonfolge zu ersinnen wäre, die keiner mehr zu singen vermag; das musikalische Drama von heute gefällt sich in einer Art blutrünstiger Salongrausamkeit, die uns wie oft den heifsen Wunsch eingibt, dafs der ehrliche Hanswurst doch wieder aufstehen und uns von der Not der entherzten Bildung und vom Bildungsdünkel erlösen möge! Das Schlagwort „Zurück zu Mozart“ ist schwach und eitel. Wo Leben ist, da ist Mozart, da lebt man mit Mozart; er ist in uns, nicht abhängig von dem spielerischen Spielplan geistentwöhnter Opernhäuser. Zur Mode kann er nicht werden, weil seiner Kunst, die so leicht und einfach scheint, nur die Allerbesten genügen. Mozarts Genie aber ist die ewige Antwort auf alle fröhlichen und drückenden Fragen des Lebens, der beseelte Widerhall von dem Beben und Stürmen in unserer Brust, von unseren Seufzern und Jauchzern, die Wiederverkündigung aller Bangigkeit, aller Not, aller keuschen, schmachtenden, haschenden, begehrenden, rasenden Liebe. Kein Ton, der nicht Erfüllung tiefster Menschlichkeit wäre. Es ist das reinste Glück, in den Schöpfungen Mozarts die Gemeinschaft zu empfinden, in der das Fühlen, das Wünschen, das Fragen, das Hoffen aller Menschen zusammenklingt. In seinem Reiche wird uns das Ideal der menschlichen Verbrüderung bewufst und in der grofsen Bruderkette der Mozartbürger, welche die ganze Erde umspannt, ist diese Versammlung im Herzen Salzburgs ein starker Ring, so festgeschmiedet, dafs wir den Chorgesang, der unser feierliches Tun beschliefst, das Wort der Liebe: „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“ nicht wie eine Mahnung und Forderung, sondern als Bejahung und Bekräftigung unserer Gefühle entgegennehmen. Mufs auch die Schrift, die diesem Grundstein eingegraben, einmal verwittern — der Bund, den Salzburg gestiftet hat, wird sich stets verjüngen, die Kette wird allezeit neue Glieder ineinander verschlingen, denn Mozarts Geist wird dankerfüllte Menschen immer umwehen.“

Mit diesen Worten, denen ich keine besseren und edleren an die Seite setzen könnte, schliefse ich den Bericht über die Mozartfeier des Jahres 1910.

Hauptversammlung des Evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen am 13. Juli 1910 in Dortmund.

Von H. Oehlerking.

Nachdem der Vorsitzende, Königlicher Musikdirektor *G. Beckmann*-Essen, mit einem kurzen herzlichen Wort die Versammlung eröffnete, teilte er seine Beobachtungen und Eindrücke gelegentlich der Teilnahme am letzten Bachfest in Duisburg mit. Aufgefallen ist ihm, dafs aufser dem Organisten der Salvatorkirche nur eine bekannte Persönlichkeit aus C. zur Mitwirkung an der Orgel eingeladen, bezw. herangezogen worden ist. Der Vereinsvorsitzende wird seitens der Versammlung autorisiert, an den derzeitigen Präses der Neuen Bachgesellschaft folgendes Schreiben zu richten:

„Der evangelische Organistenverein von Rheinland und Westfalen hat mich beauftragt, Ihnen, als den weitschauenden Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft, folgende herzliche Bitte ganz ergebenst zu unterbreiten.

Der obige Verein, der zu seinen Mitgliedern eine ganze Reihe hervorragender und in der Öffentlichkeit sich bewährter Orgelkünstler zählt, hat mit Befremden und schmerzlichem Bedauern wahrgenommen, dafs bei dem Bachfest in Duisburg aufser dem Organisten an der dortigen Kirche wieder nur eine bekannte Persönlichkeit zur Mitwirkung herangezogen worden war. Hierin sehen unsere Mitglieder nicht nur eine Verkennung der Tüchtigkeit ihres Standes, sondern auch einen gewissen Hemmschuh in der gesunden Weiterentwicklung der Orgelspielkunst.

Wenn der hochgeehrte Vorstand der Neuen Bachgesellschaft — das ist unsere höfliche und ergebenste Bitte! — in Zukunft daher Sorge tragen wollte, dafs bei solchen Gelegenheiten die tüchtigsten Organisten der näheren und weiteren Umgebung des jedesmaligen Bachfestortes sich künstlerisch mit beteiligen könnten, so würde u. a. auch die nachstehende, gewifs berechtigte Klage des Musikschriftstellers Dr. *Gerhard Tischer*-Köln in seiner ‚Rheinischen Musik- und Theaterzeitung‘ (No. 24, XI. Jahrgang) für immer verstummen: ‚Wer übrigens gehofft hatte, endlich einmal gelegentlich des Bachfestes ein seltener gespieltes Orgelwerk von ihm zu hören, der wurde enttäuscht. Unter ‚Abänderung des Programms‘ gab es wieder einmal alte Paradestücke.‘ — Auch dürften dann die eigentlichen Kirchenmusiker den Bachfesten mit weitaus gröfserem Interesse als bisher begegnen, was den schönen Zielen der ‚Neuen Bachgesellschaft‘ nur förderlich wäre. Mit vorzüglicher Hochachtung und Ergebenheit. Der Vorstand des ‚Evangel. Organistenvereins von Rheinland und Westfalen‘, I. A. der 1. Vorsitzende G. Beckmann, Königl. Musikdirektor in Essen-Ruhr.“ — —

Über die Gründung einer Pensionskasse der evangelischen Organisten für Rheinland und Westfalen referierten die Herren *Distler*-Schwelm und Rektor *Rausch* in Milspe. Die Mitglieder des Vereins sollen dem Vorstand genaue Auskunft über ihr Lebens- und Dienstalter, die Besoldungsverhältnisse und den etwaigen Beitritt zu der neuen Kasse geben; auf dem nächsten Organistentag wird diese Angelegenheit weiter besprochen werden und zur Erledigung gelangen.

Beschlossen wurde die Absendung einer Petition an die Gemeinden wegen Gehaltsaufbesserung. Gewünscht wird

für nebenamtlich angestellte Organisten 5—900 M, für die hauptamtlich angestellten Organisten 8—1200 M jährlich. Dafs die materielle Hebung des Standes eine brennende Tagesfrage ist, geht u. a. aus der Tatsache hervor, dafs in der Synode Lennep eine Fabrikarbeiterin und zwei Arbeiter Organistendienste versehen, da in die vakanten Stellen Lehrerorganisten nicht berufen werden konnten.

Herr Organist *Schlingmann*-Bielefeld stattete den Kassenbericht ab. Der nächste Organistentag findet zwischen Weihnachten und Neujahr dieses Jahres in Siegen i. W. statt.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. — Die Gura-Oper war eine Wagneroper, denn ihr Repertoir bestand fast ausschliefslich aus Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger und dem Ring des Nibelungen. Diesen gab sie fünfmal, zuletzt zu mäfsigen Preisen, was ihr denn eine gute Nettoeinnahme brachte, da keine hohen Honorare für berühmte Künstler zu zahlen waren. Ob ungeachtet des sich mehr und mehr steigernden Besuches der Vorstellungen das Unternehmen einen Gewinn gebracht hat, ist mir zweifelhaft. Eine Oper ist eben gar zu kostspielig. — Dem Orchester war es von Nutzen, dafs es fast ausschliefslich unter der Leitung *Stranskys* stand. Es hat ganz wesentlich an Leistungstüchtigkeit gewonnen. Das Gastdirigieren, wie es im vorigen Jahre so ausgiebig stattfand, ist meist vom Übel. Wie es denn überhaupt zu wünschen wäre, dafs die Jagd auf Kapellmeister, die wir in Berlin glücklicherweise nicht mitmachen, aufhörte, und dafs zum Vorteil für ernstes Kunsttreiben die aufregende und zerstreuende Kapellmeisterfrage keine so übertriebene Rolle mehr spielte. Hier glaubte man *Weingartner* nicht entbehren zu können, in Wien meinte man ihn nach drei Jahren bereits als nicht geeignet wieder fortlassen zu müssen. Und von wieviel Stellen schaut man nach *Mottl* und *Mahler* aus! Auch von da, wo man selbst tüchtige Kapellmeister besitzt, an denen überhaupt nicht Mangel ist, und die man ruhig behalten sollte. Es wäre ja traurig, wenn, wie ein bestimmter Kreis von Künstlern und Kunstfreunden uns möchte glauben machen, es notwendig wäre, dafs der Spielplan unserer Opern vornehmlich die modernsten Werke aufnähme und dafs sie von den Kapellmeistern vorgeführt würden, die dieser Kreis für genial hält. Sehr richtig sagt *August Spanuth* in einer Abhandlung, die mir, während ich diesen Artikel schreibe, in die Hand kommt: „Das Opernhaus ist nicht dazu da, um lauter ideale Forderungen zu erfüllen, es will auch luxuriöse (?) Unterhaltung darbieten, die keineswegs der Kunst feindlich zu sein braucht. Nur der Kunstsnob bildet sich ein, es müsse jeden Abend im Opernhause ein wahrer Kunstgottesdienst stattfinden. Der wahre Kunstfreund würde das gar nicht aushalten.“

Drängender als die Kapellmeisterfrage erscheint mir augenblicklich eine andere. Ich fand nämlich jetzt wieder gelegentlich der Wagner-Aufführungen, dafs ganze Szenen von der Bühne aus keinen so starken Eindruck machen, wie beim blofsen Lesen der Dichtung. Dafür kann es doch nur den einen Grund geben, dafs man beim Singen den Text nicht versteht. Er ist aber ebenso wichtig, wie die Musik. Diese zu hören, genügt allein nicht. Ist sie doch nichts Selbständiges. Man mufs der Operndichtung nicht nur gesanglich, sondern auch gedanklich genau folgen können. — Bei der Gura-Oper waren Sänger von zehn und mehr verschiedenen Bühnen tätig. Die meisten behandelten den Text nicht sorgfältig, und man verstand sie auch nicht, wenn sie — was häufig geschah — ins Publikum hineinsangen. Daher will es mir scheinen, als bedürften wir für die Oper, wie man beim Schauspiel auch mehrfach einen Sprechmeister hat, eines durchgebildeten Singemeisters, der sich mit allen gesangstechnischen Dingen zu befassen hätte, die man dem Kapellmeister, selbst wenn er die Sache versteht, nicht noch zumuten darf. Ein solcher Sprach- und Tonmeister scheint mir für die Oper sehr notwendig. Erst dann werden wir die Musikdramen Wagners vollständig verstehen und geniefsen, wenn jedes Wort seiner Dichtungen deutlich zu Gehör kommt. Zu dem Zwecke müfste dann auch noch mehr auf eine durchsichtige, zurückhaltende Orchesterbegleitung gesehen werden.

Der Mangel an Tenören ist augenblicklich nicht grofs, aber die tiefen Bässe fehlen uns. Von jenen war jetzt Herr *Urlus* (Leipzig) in mehreren grofsen Rollen tätig, und die Königliche Oper hat ihn sich bereits verpflichtet. Als Sänger wird er dort mit seiner klangschönen, vollen Stimme schon gefallen. Ob auch in der vornehmeren Umgebung als Darsteller, das erscheint mir zweifelhaft. Mit Herrn *Knote* (München) wurde der Troubadour einmal gegeben. Und da war es denn merkwürdig, wie wenig dieser Sänger, dessen Stärke doch in den Leistungen der Kehle, nicht in den Äufserungen der Seele liegt, mit der italienischen Kantilene zu wirken wufste. Als Stolzing stand er dann aber auf einer höheren Stufe. — Mit sehr grofsen Erwartungen sahen wir hier dem Tristan des Dr. *v. Bary* (Dresden) entgegen, da man ihn in Bayreuth in dieser Rolle so hoch gepriesen hatte. Wir lernten in ihm einen vornehmen und intelligenten Sänger kennen, der aber seine Aufgabe nicht restlos löste. Weder stimmlich, noch gesanglich, noch darstellerisch. Nur in Einzelheiten ergriff er. Und wenn man dann erwartete, er werde sich nun entwickeln, so blieb die Steigerung aus. Im Lohengrin war er nicht anders. Ich halte dafür, dafs seine Gesangsbildung noch nicht fertig ist. Sein Ton ist nicht quellend und klingt in verschiedenen Lagen verschieden in Charakter und Fülle. Auch die kleine Verzierung, der Pralltriller im Danke an den Schwan, kam nicht glatt heraus. Das Spiel trug den Stempel der Neubayreuther Schule, die auf die Individualitäten nicht Rücksicht nimmt, sondern meint, eines schicke sich für alle. Man sah das von aufsen Herangebrachte deutlich genug. Als Elsa mit Lohengrin einmal vorschreiten wollte, schien es mir, als flüstere er ihr zu: „Einen Augenblick, liebe Elsa, ich mufs erst noch eine Geste nach der andern Seite hin machen.“ Und als dann getreu dieser Bayreuther Dienst getan war, ging die Handlung weiter. Herr *v. Bary* kann noch ein grofser Sänger werden, doch er ist es noch nicht. — In den Meistersingern machten wir hier auch die Bekanntschaft des Herrn *Vogelstrom*. Es war eine erfreuliche Bekanntschaft. Kein bedeutender, aber recht sympathischer Sänger ist er. Ein schöner Jüngling, vornehm in den Bewegungen, stets in seiner Rolle und, wenn auch die Stimme nicht zu den schönsten gehört, ein durchaus angenehmer Sänger.

Die Gottscheid-Oper brachte in den letzten Wochen

wenig Opern, da sie mit einer Operette und einer alten Berliner Posse so viel Anklang beim Publikum gefunden hatte, dafs sie diese beiden Stücke oft wiederholen konnte. Das ist wieder ein Beweis für meine alte Behauptung, dafs der angeblich so verbreitete Opernhunger nicht vorhanden ist. Vergnügen wollen sich die meisten nur, und daher besuchen sie den Zirkus und das Possentheater ebenso gern, wie die Oper. Wie müfste man sich, wäre es anders, jetzt nach der recht billigen und achtbaren Sommer-Oper drängen, während sie nur mäfsig — geringer, als bei der Possenaufführung — besucht wird. — Sie wagte sich an Verdis Traviata, Rigoletto und Maskenball. Die Vertreterin der Kameliendame war *Marguerita Simonetti.* Grete Simon hiefs sie wohl, als sie noch hier zur Schule ging. Doch sie ist in Paris gebildet und tatsächlich eine tüchtige Koloratursängerin geworden. Auch ihr Darstellungstalent mufs anerkannt werden. Dafs sie aber keine Bühnenerfolge haben würde, hätten ihr schon ihre Lehrer sagen müssen. Das tun aber so viele unsrer Konservatoriums-Leiter in ähnlichen Fällen leider nicht. Die Opernbühne verlangt neben dem Gesange auch persönliche Anmut, und mit der Schönheit bringt es eine Sängerin oft weiter, als mit der Stimme. An Vorzügen der Erscheinung aber fehlte es hier. Der Tenor *Arensen* sang seinen Alfred italienisch, wodurch die Reizlosigkeit seiner Stimme nur noch stärker hervortrat. — Mehrere Mitglieder des Deutschen Landestheaters in Prag gastierten im Rigoletto. Mit ihnen kam der Kapellmeister *Trummer* von Dresden, der geschickt die Vorstellung leitete. Der Amerikaner — wir bekommen von jenseit des Ozeans gar viele Sänger — *Piccaver* schien als Herzog von Mantua Aufsehen erregen zu sollen. Das gelang ihm indes nicht. Gutes Tonmaterial besitzt er, damit allein ist's aber doch nicht getan. Seine Landsmännin *Loretta Tannert* war eine liebliche Gilda, reichte aber in keiner Beziehung über ein Mittelmafs hinaus. Den Rigoletto sang Herr *Pokorny.* Die Tonmasse, die er dabei verschwendete, hätte für zwei Vertreter der Rolle ausgereicht. — Eine andere Gastin, die als Amelia im Maskenball auftrat, *Helene Forti,* besitzt eine Brünnhildenfigur. Sie hat auch Stimme und Bühnenblut, doch fehlte ihr so mancherlei, dafs es mich wunderte, gleich darauf ihr Engagement an einer grofsen Bühne angezeigt zu finden. — Sind wir in Berlin wirklich zu anspruchsvoll, dafs uns so gar wenige hier gastierende Sänger gefallen? Verwöhnt seitens der heimischen sind wir jedenfalls seit längerer Zeit nicht mehr. Nur eine Sängerin von allen, die ich in den letzten Monaten hörte, hat mich voll befriedigt und tief erschüttert: Frau *Leffler-Burckard* als Brünnhilde in der Götterdämmerung. Rud. Fiege.

Bielefeld, 10. Juli. Aus der verflossenen Saison sind 3 Lieder- und Duetten-Abende besonders erwähnenswert, bestritten von den Damen *Dora Moran,* Oldenburg, *Toni Daeglau,* hier, und *Maria Philippi,* Basel, im Bunde mit *Anna Stronck-Kappel,* Barmen. Die beiden letztgenannten Künstlerinnen dürften mit ihrem durchgeistigten, tief empfundenen Vortrage, der gleichsam einem Herzen, einer Seele entströmte, als mustergültige Interpretinnen ihrer Bach-, Händel-, Brahms- und Cornelius-Duette vielleicht einzig dastehen, ganz abgesehen von ihrer hohen künstlerischen Intelligenz und ihrer schlechthin vollendeten Technik. — *Wilhelm Backhaus* spielte zum 2. Male bei uns. Hatte er im Vorjahre mit Beethovens Gdur-Klavierkonzert unverwischbare Eindrücke hinterlassen, so rifs er jetzt mit der schwungvollen und glänzenden Wiedergabe von Tschaikowskys Bmoll-Konzert zum Staunen und Bewundern hin, immer seine stupende Technik in den Dienst der Ideenwelt stellend. — In einem Volkskonzert (Wagner-Abend) des städtischen Orchesters (*Max Cahnbley*) sang der stimmgewaltige Bariton Kammersänger *Albert Fischer* aus Sondershausen u. a. Hans Sachs' Monolog und Wotans Abschied mit grofsem Erfolge. — In sinniger Anlehnung an die Kirchenjahreswende brachte der Musikverein (Prof. *Lamping*) zwischen Totenfest und Weihnachten Mozarts Requiem und Bachs Magnificat prächtig heraus. Das Programm des 1. Konzerts füllten mit faustischen Ideen Beethovens „Neunte" und Robert Schumanns „Faustszenen", die Lamping mit voller Hingabe meisterte. Seine Energie und Spannkraft wachsen in geradem Verhältnis mit der Schwierigkeit des Problems. Der Doppelfuge des Kyrie in Mozarts Schwanengesang und dem „Dispersit superbos" im: „Fecit potentiam" hätte ich einen etwas ruhigeren Flufs und straffere Geschlossenheit [1]) gewünscht. Es ist zu verstehen, dafs einem temperamentvollen Dirigenten bei derartig bewegten Stellen sein Temperament einmal durchgehen kann. Zu gewaltigen, ja ergreifenden Leistungen wufste Meister Lamping seine Getreuen im Schlufskonzerte anzufeuern, das mit Bachs unvergleichlicher Hmoll-Messe den Zuhörern zur erschütternden und eindringlichen Detempore-Predigt wurde. Von den Solisten vermochte nur die tüchtige Altistin Fräulein *Stapelfeldt* höchsten Ansprüchen gerecht zu werden. — Im 3. Vereinskonzert zeigte die unter Dr. *Bodensteins* Leitung stehende „Vereinigung für alte Musik", wie einstmals, vor 2 und 3 Jahrhunderten, „in camera" musiziert worden. Das Cembalo vertrat Fräulein *Elfriede Schunck* mit Meisterschaft. In den Herren *Ludwig Meister* (Viola d'amore) und *Christian Döbereiner* (Viola di Gamba) hatte die Cembalistin ebenbürtige Partner. Und nun liefsen wir mit ihren Klängen die Alten selbst Revue passieren, in Jabot und Galanteriedegen, in Perücke und Schnallenschuhen: den gemessenen Jean Philippe Rameau, weiland Compositeur de Cabinet unter dem Regime Louis XV., den eleganten Couperin, dessen Kompositionen Bach des Kopierens gewürdigt, den biederen Stamitz, den romantisch angehauchten Buxtehude, bei dem der grofse Sebastian „etliches in seiner Kunst zu begreifen" beflissen war, und endlich letzteren selbst. — Je länger die Alten mit ihren Mitteln zu uns sprachen, um so lieber lauschten wir. Eine ehrwürdige Matrone, die im äufsersten Saalwinkel die alten Klänge mit glücklichem Behagen genofs, hatten die wohltuenden Harmonien mit sanftem Zauber umsponnen und ihre Fantasie offenbar ins goldene Jugendland zurückgeleitet, wo sie in alten, lieben Erinnerungen schwelgte. Wiederholt entschlüpften ihren Lippen die Worte, deutlich vernehmbar in der Stille nach dem Applaussturm: „Ach wie schön!" — Von den Instrumenten interessierte mich das Cembalo am meisten. Herr *M. J. Schramm* in München hat es in Anlehnung an alte Muster neu konstruiert. Es ist ein Kielflügel mit 2 Manualen und 7 Pedalen. — Die Abonnementskonzerte des Städtischen Orchesters, das in dem Konzertmeister Herrn *Peebles Coun* eine gute Acquisition gemacht hat, bescherten uns in durchweg guter Aufmachung an gröfseren Werken u. a.: Bach, Brandenburgisches Konzert in G, Reger, Variationen über ein lustiges Thema von Hiller, Mozarts Balletmusik zu: „Les petits riens", Brahms, Serenade op. 11 und 3. Sinfonie (Lamping); ferner: Bruckners

[1]) Bezieht sich nur auf die beregte Stelle im „Magnificat".

d-Sinfonie, Beethovens 1. und Tschaikowskys 5. Sinfonie und Hugo Wolfs sinfonische Dichtung „Penthesilea" (Cahnbley). — Der hervorragende Orgelkünstler *Gerard Bunk* spielte u. a. W. Friedemann Bachs D moll-Konzert, eine Sonate eigener Komposition, Regers grandiose, überaus schwierige Choralfantasie über: „Wachet auf! ruft uns die Stimme" usw. Zurzeit gibt er die 2. Serie seiner Orgelkonzerte (nur Kompositionen für Orgel) mit Werken von Bach, Brahms, Widor, César Franck, Reger (Fantasie und Fuge über BACH) u. a. — Zur Einweihung der herrlichen neuen Orgel[1]) der Altstädter Kirche, erbaut von Dalstein und Haerpfer, Bolchen i. Lothr., sang der Verein für kirchliche Musik, unterstützt vom Städtischen Orchester, unter meiner Leitung u. a. die Bachkantaten: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" —, „Du Hirte Israel" —, „Wachet auf! ruft uns die Stimme". Von den Solisten zeichnete sich der Königl. Dom- und Oratoriensänger *Georg Funk*, Berlin, besonders aus. An der Orgel safs der rühmlichst bekannte Bachkenner Dr. *Albert Schweitzer*, Strafsburg, der das von ihm mit ersonnene prächtige Werk in einem besonderen Konzerte als Soloinstrument vorführte mit Kompositionen von Bach (Fugen und Choralvorspiele), Widor und Mendelssohn (6. Sonate). — Möge es mir vergönnt sein, die freudige Begeisterung, die die Einstudierung und Aufführung der Bachkantaten wie spontan bei den Chormitgliedern auslöste, weiter zu schüren und zu erhalten! — Die Kammermusikvereinigung (Konzertmeister *Barkhausen*, *Gerard Bunk* usw.) erfreute uns durch die Klavierquartette in g und f von Mozart und Brahms (op. 34) und ein Werk des Modernen *Paul Juon*, Rhapsodie (op. 37). — Reichen, wohlverdienten Beifall erntete der Lehrergesangverein mit der trefflichen Wiedergabe von Arnold Mendelssohns „Pandora", unter Prof. *Lampings* zielbewufster Direktion. In der vortrefflichen Komposition finden tüchtige, strebsame Männerchöre überaus dankbare Aufgaben. Der begnadete Leipziger Bariton *Alfred Kase* schuf einen geradezu idealen Epimetheus. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert.

Paul Teichfischer.

— Die alte Händelstadt **Halle a. S.** wird nun auch wie viele ihrer rheinischen, schlesischen, ostpreußischen usw. Schwestern ihre Musikfeste haben. Angesehene Bürger haben den Plan reiflich erwogen, und so wird im Mai 1911 das erste Fest stattfinden. Es soll unter dem Zeichen Beethovens als des geistigen Ahnherrn unserer gesamten modernen Tonkunst stehen. In Aussicht genommen sind: ein Orchesterkonzert (Dirigent: *Eduard Mörike*), eine Kammermusikmatinee (das Berliner Klingler-Quartett) und schließlich eine Aufführung der Missa solemnis (Leitung: ein auswärtiger Dirigent von bedeutendem Rufe). Als Orchester ist das Philharmonische Orchester aus Berlin bereits verpflichtet und den Chor wird in der Hauptsache die Robert Franz-Singakademie in Halle stellen. Für die Solistenpartien sind mit allerersten Kräften Verhandlungen angeknüpft. So dürfte ein außergewöhnlicher Genuß von vornherein gewährleistet sein und dem gesamten Kunstleben Halles dürfte durch die ständige Einrichtung und Abhaltung von Musikfesten ein ungeahnt kräftiger Impuls zu teil werden. Im Grunde genommen handelt es sich nicht um etwas Neues, sondern nur um die Wiederbelebung einer alten glorreichen Tradition; denn Halle war im vergangenen Jahrhundert des öfteren der Schauplatz glänzender Musikfeste und zwar zu einer Zeit, da ein Musikfest überhaupt zu den ungewöhnlichen Erscheinungen zählte. So wirkten als Leiter der großen Feste Spontini 1823, Dr. Friedr. Schneider 1830 und 1855 mit. Und ein würdiger Nachhall dieser Feierlichkeiten war das bekannte Händelfest 1857 unter Rob. Franz. Auch die in Halle 1874 stattgefundene 13. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins (u. a. Dirigenten Max Seifriz, Karl Riedel und als Orchester fungierte das Gewandhausorchester) ist bei diesen Gelegenheit Erwähnung zu tun. Es kann darum Halle, das mitten in der Entwicklung der modernen Großstadt steht, nur zur Ehre gereichen, sich auf seine große musikalische Vergangenheit besonnen zu haben. Und: Noblesse oblige, so heißt es auf der anderen Seite.

P. Kl.

— Die Großherzogliche Musikschule in Weimar hat soeben ihren Jahresbericht Juli 1909 bis Juli 1910 herausgegeben. Die Schülerzahl betrug 196. Direktor der unter dem Protektorat des Großherzogs stehenden Anstalt ist Professor *Waldemar Edler von Baußnern*. Im verflossenen Studienjahr ist Fräulein *Charlotte Huhn* als Leiterin der Gesangsabteilung in das Lehrerkollegium eingetreten, Professor A. Bartels hielt Vorträge über Literaturgeschichte, auch sonst bot die Anstalt dem Schüler noch Gelegenheit, seine allgemeine Bildung zu erweitern. Eine Reihe angesehener Musiker verdankt der Musikschule ihre Ausbildung.

— Bach-Feier in Heidelberg. Das 25jährige Jubiläum des Heidelberger Bachvereins und akademischen Gesangvereins wird mit vier, ausschließlich J. S. Bach gemidmeten Konzerten vom 23. bis 25. Oktober dieses Jahres begangen werden. Dirigenten sind Philipp Wolfrum und Felix Mottl, Solisten: Frau Noordewier, Fräulein Philippi, Frau Lobstein-Wirz, die Herren R. Fischer, Dr. Felix von Kraus, Joachim Kromer (Gesang), Carl Flesch (Violine), Dr. Max Reger, Dr. Ph. Wolfrum (Klavier, Orgel), Ph. Wunderlich (Flöte) u. a. Die Konzerte finden in der neuen Stadthalle (mit großer, nun rein elektrischer Orgel und neuer Orchester- und Choranlage), in der neuen Universitätsaula und in der Peterskirche statt.

— Der König von Samarkand, des Dessauer Hofkapellmeisters *Franz Mikorey* erste erfolgreiche Oper, über deren Uraufführung im Dessauer Hoftheater alle Fachblätter und ein großer Teil der Tageszeitungen eingehend und einstimmig überaus glänzend berichteten, wird demnächst im Verlag von Rud. Bechtold & Comp. in Wiesbaden erscheinen. Im Herbst bereits wird die Oper unter Lohses Leitung im Stadttheater zu Köln, sowie am Stadttheater in Halle a. S. und Magdeburg aufgeführt werden.

— Der Königl. Musikdirektor *August Trenkler*, einst eine populäre Persönlichkeit des musikalischen Dresden, ist am 1. August nach langen Leiden gestorben. Trenkler, geboren am 6. September 1836 in Loschwitz bei Dresden, war so recht ein musikalischer Selfmademan, hatte wie man sagt, von der Pike auf gedient. Aus der Lehrzeit, die er bei einem Zwickauer Musikdirektor Kießling absolvierte, war er im Jahre 1855 als Trompeter in die unter Leitung des Musikdirektors Laade stehende Konzertkapelle des Königl. Belvedère (Brühlschen Terrasse) nach Dresden gekommen. Ein Jahr später wurde er zum Dirigenten der Bataillonsmusik beim damaligen 14. Infanterie-Bataillon („Leibbrigade") ernannt, bei dem er den Feldzug von 1866 mitmachte. Die Reorganisation der sächsischen Armee nach preußischem Muster führte ihn am 1. April 1867 an die Spitze des zweiten der beiden Grenadierregimenter, der Kaiser Wilhelm-Grenadiere (No. 101). In dieser Stellung, die er bis zum Oktober 1889 inne hatte, erhielt er den Titel eines Königl. Musikdirektors. Er war neben seinem Kollegen Walther von den Leipziger 107ern der populärste Militärkapellmeister der sächsischen Armee. Aus dem Militärdienst geschieden, übernahm Trenkler im Jahre 1890 die Leitung der Gewerbehauskapelle und im Jahre 1892 auch die der Königl. Belvederè-Kapelle, und es verdiente alle Anerkennung, wie er sich mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit auch in eine Tätigkeit einarbeitete, die ihm früher fern gelegen hatte; denn speziell an der Spitze der Gewerbehauskapelle oblag ihm auch die Leitung vieler der großen Künstlerkonzerte, welche die Saison dem musikalischen Dresden in Gestalt der Philharmonischen Konzerte usw. zu bescheren pflegt.

O. Sch.

— Professor *Otto Schmid* in Dresden feierte im August sein 25jähriges Schriftstellerjubiläum. Herr Schmid ist 1858 in Dresden geboren. In Leipzig studierte er die Rechtswissenschaft, bei Edmund Kretschmer Musik. Zahlreiche Arbeiten über Musik legen von seinem

[1]) Die Passionszeit mußte in dem Programm berücksichtigt werden.

außerordentlichen Fleiß und einem tiefen musikalischen Verständnis Zeugnis ab. Besonders die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" haben viele Beiträge aus seiner Feder gebracht. In dankbarer Gesinnung bringen wir daher dem Jubilar unsere Glückwünsche an dieser Stelle dar.

— *Friedrich Adolf Steinhausen*, Generaloberarzt und Korpsarzt des 16. Armeekoprs in Metz, der durch seine Schriften: „Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten", „Die Umgestaltung der Klaviertechnik" usw. auch in weitesten Kreisen bekannt geworden ist, verschied am 23. Juli ds. J. in Boppard a. Rh. kurz nach vollendetem 51. Lebensjahre.

— Am 22. Juli starb in Venedig der norwegische Komponist *Johann Selmer.*

Besprechungen.

Zureich, Franz, Theoretisch-praktische Gesangsschule für Männerstimmen. Karlsruhe, J. Lang.

Der als Musiklehrer am Lehrerseminar zu Karlsruhe amtierende Autor hat aus dem reichen Schatz seiner Erfahrung heraus ein umfangreiches Werk geliefert, das, nur für Erziehung von Männerstimmen berechnet, naturgemäß gerade für solche Lehranstalten berechnet ist, die nur männliche Zöglinge enthalten. Der Gedanke, eine Spezialschule für diese große Abteilung vokaler Betätigung, nämlich nur für Männergesang, zu schreiben, ist begreiflich und nicht nur nicht zu beanstanden, sondern viel eher mit Freude zu begrüßen, da das, was junge Lehrer bezüglich des Gesangs interessiert, in einem solchen Werk natürlich genauer und ausführlicher behandelt werden konnte, als wenn auch Frauenstimmen zu berücksichtigen wären. Das Werk zerfällt in zwei Teile, deren erster die Stimmbildung betrifft, während der zweite dem Chorgesang gewidmet ist. Im ersten Teil findet der Schüler das Wesentliche, was für rationelle gesangliche Erziehung vonnöten ist, nämlich Belehrung über Register- und Vokalisationsausgleich, Atmen, Vokalbildung und Konsonantenbildung, dann die ersten Tonübungen, die sich schließlich zum Liedergesang ausdehnen, ferner einen Aufsatz über das sogenannte Musikdiktat und seiner Wichtigkeit während der Zeit des Mutierens — Der zweite Teil, die sogenannte Chorschule, wendet die im ersten Teil gewonnene richtige Tonbildung auf die Praxis an. Nach einleitenden Worten über die Gattungen der Männerstimmen und ihre Notierung (wobei auch die alten Schlüssel berührt werden) beginnen die eigentlichen Intervallübungen, die mannigfaltiges und gutes Material enthalten. Hierauf folgen rhythmische und Treffübungen, Anleitungen über die verschiedenen Taktarten und die gebräuchlichsten musikalischen Rhythmen, endlich Dur- und Moll-Tonleiter, und die entsprechenden Dreiklänge. Auch die sich daran anschließenden Chorsolfeggien sind von pädagogischem Wert für den Chorgesang. Ein wichtiger Abschnitt beginnt dann ferner in den dynamischen Übungen, crescendo, decrescendo, forte und piano. Hieran schließen sich die Übungen zur Ausbildung der Geläufigkeit und endlich die verschiedenen Vortragsarten und Mittel zur Verzierung des Gesanges. Was dann noch folgt, sind interessante Zugaben: Regeln über Aufstellung des Chores, über homophonen und polyphonen Satz, über die Kunst des Dirigierens, über die Formen der Vokalmusik, und den Beschluß macht eine kurz gefaßte Geschichte des Männergesangs. — Ich schätze es an dem Werk besonders, daß sein Autor Theorie und Praxis, nämlich erläuternden Teil und Übungsteil nicht voneinander trennte, sondern beide miteinander verschmolz, so daß sich die Übungen stets im Anschluß an die vorhergegangenen Erläuterungen vorfinden und stets durch erläuternde Worte eingeführt werden. Das Material ist in ganzem Umfang sorgfältig behandelt und allgemein verständlich geschrieben. Selbst im ersten Teil, der die wichtige Frage der stimmlichen Erziehung zum Gegenstand hat, wird der Schüler sich soweit zurecht finden, daß er Nutzen für sein Organ daraus ziehen kann. Freilich wird hierbei immer das Urteil und die Erfahrung des Lehrers nicht zu entbehren sein. Indes das ist ein Punkt, der allen solchen Werken gemeinsam ist und auch insofern weniger ins Gewicht fällt, als das Buch vernünftigerweise nicht für Selbstunterricht gedacht und geschrieben ist. — Die fleißige und kenntnisreiche Arbeit des Verfassers verdient Anerkennung, und dem Werk selbst sei weitere Verbreitung gewünscht.

Emil Liepe.

Theorie.

Roth, Hermann, Analyse des Symphonischen Prologs von *Max Reger*. Leipzig, C. F. Peters.

Der Prolog ist mir leider noch nicht bekannt geworden. Die vorliegende Einführung hat den Anreiz, diesen Mangel auszugleichen, bedeutend gesteigert. Nicht allein die Themen, die das Schriftchen mitteilt, sind eigenartig schön, die Gesamtkomposition wird als bemerkenswert selbständig und doch natürlich gewachsen überzeugend herausgestellt, ohne daß Tiraden den Eindruck sachlicher Erörterung irgend störten. Ich halte die Einführung daher für glücklich.

Als 5. Band der „Lebensfreude" erschien im Verlag von P. J. Tonger in Köln: „Schiller, mein Begleiter", Lieblingsstellen aus seinen Gedichten und Dramen, ausgewählt von *P. J. Tonger* (160 Seiten kl. Oktav). In elegantem Leinenband 1 M.

Daß von der Liebe zu Schiller viel mehr geredet, als aus ihr dem Dichter Hingabe geschenkt wird, ist nicht abzuleugnen. Die kleinste Auswahl bietet dem Publikum vielleicht das meiste. Und so wird auch dieses Bändchen des Erfolges der übrigen der Sammlung nicht ermangeln. F. R.

Gesangsmusik.

Averkamp, Ant., Fünf geistliche und sieben weltliche Lieder für den Konzertgebrauch bearbeitet. Amsterdam, Verlag von Johannes Müller.

Es handelt sich hier um zwölf Gesänge aus „Een duytsch Musyck Boeck", nach den Stimmbüchern von 1572 in Partitur gebracht von *van Duyse* und in das Hochdeutsche übersetzt von *F. du Pré*, die *Averkamp* nun noch wieder besonders für den Konzertgebrauch bearbeitet hat; gewiß der eifrigen Köpfe und Hände genug, um der musikalischen Welt einige Werke aus der Zeit der Nachlese der niederländischen Kunst zugänglich zu machen. Die zwölf Gesänge von M. Jan Belle, Gerardus Turnhout, Noë Faignient, Clemens non Papa, Lupus Hellinc, Joan Wintelroy, Episcopius und einem unbekannten Komponisten verdienen vollauf unser Interesse, und ihre Ausführung wird durch die Bearbeitung Averkamps, der auch für gute Atemzeichen Sorge getragen hat, wesentlich erleichtert.

Hösel, Kurt, Lieder für eine Singstimme und Orchester oder Klavier. Berlin-Großlichterfelde W., Chr. Friedrich Vieweg.

Die Aufwendung des Orchesterapparates rechtfertigen höchstens die Lenauschen „Schilflieder" für Bariton, die zugleich auch viel Empfindung atmen. Von den beiden weiteren Liedern von Lenau, „Bitte" und „Frühlingsglaube", sei das erste hervorgehoben. Die Vertonung seines eigenen Gedichtes, „Waldeinsamkeit", hat der Komponist dadurch interessant zu gestalten versucht, daß er ein Begleitungsmotiv während des ganzen Liedes festhielt. In der „Nachtigall" von Th. Sturm sucht Hösel die Stelle „Nun geht sie in Sinnen" durch eine Art Kanon in der Oktave zu illustrieren, und die Imitation des Gesanges der Philomele fehlt natürlich nicht; im allgemeinen hält sich die Empfindung aber auch hier ziemlich an der Oberfläche. Die Vertonung von Schönaich-Caroláths „Daheim" ist zu rühmen; der Lerche Singen und der Glocken Schall sind gut illustriert. Es liegt mir nur die Klavierausgabe des Liedes vor, die natürlich einen Rückschluß auf die Orchesterbehandlung des Komponisten nicht gewährt. M. Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage der

Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Eigentum und Verlag von

Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Im Mondenscheine.

(Reigen.)

Poco Allegro.

G. Lazarus, Op. 121 Nº 3.




f
dimin.
p
ritardando
a tempo
p amabile
cresc.
ritardando
Ped.
p tempo I


f ritard.
p a tempo
ritard.
p a tempo
p
dimin. sempre
pp grazioso
ten.
ten.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

Frau Direktor Dietrich verehrungsvoll zugeeignet.

Abendgebet.

(Schüler.)

Fritz Wagner, Op. 18.




all' die fle - hen - den Gedan - ken lass wie müde Kindlein ruh'n.
Man. II hervortretend
Man. I
M. II
ppp
p
Wollest mir im Trau - me sa - gen, dass du der Ge-
Man. I Dolce 8'
Man. II hervortr.
M. II gegen M. I etwas hervortretend
M. I
mf
mp
rech - te bist, all' der Zwei - fel wüh - lend Fra - gen


morgen trium_phie_rend ist.
Wollest löschen all' mein
+Gambe 8'
riten.
Gambe ab
Man. II wie früher
M. I Dolce 8'
Grämen, das mir tausend Netze spinnt, wollest wieder zu dir neh_men,
M. I
M. II wie früher
M. I
Va_ter, dein ver_lor_nes Kind!
M. I
M. II

Heinrich Isaak (c. 1500).

Chanson „T' meiskin was jonck."

(Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI 1.)

Bearbeitung von Hugo Riemann.




Andante
ha-ren roe - ten mont. „Scoen lief, ghy comt so sel - - -
ih-ren ro - ten Mund. „Ach Liebst'r, du kommst so sel - - -
rit...
den!“ „Ey rid-der syet so e - del ge-moet Hu lief - de quelt myn tot-ter
ten!“ „Herr Ritt'r, von mei-ner Toch - ter lasst ab Die Lieb zu Euch bringt sie ins
Poco più mosso
doet.“
Grab.“
cresc.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Zum Polterabend oder zur Trauung.

„Hast du ein Herz gefunden."
(A. Träger.)

G. Unbehaun, Op. 30.




Hörst du's an deinem schlagen, nichts Schönres hast du
je! Auf Händen musst du's tragen und nimmer thu ihm
weh, auf Händen musst du's tragen und nimmer thu ihm
weh! Heut'
p
mf
poco rit.
a tempo
Ped.


mf
darfst du dein noch nen - nen, was du in ihm er - fasst. Willst
p
mf
du's zu spät er - ken - nen, wenn du's ver - lo - ren hast?
f
p
poco rit.
a tempo
Man.
Ped.
Hast
pp
du ein Herz ge - fun - den, das treu es mit dir meint, in


mf
f poco rit.
a tempo
mf
gut' und bö - sen Stun - den bleib' eng mit ihm ver - eint, in
p
poco rit.
a tempo
p
gut' und bö - sen Stun - den bleib' eng mit ihm ver - eint, in
dim. e rit.
gut' und bö - sen Stun - den bleib' eng mit ihm ver - eint!
a tempo
pp
poco rit.

Totenfestliturgie.

Reinhart Oppel.



Stille Nacht.

(Weihnachtslied).

Franz Christl.




Solo:
p Hol - der, hol - der Kna - be
schlaf,
schlaf
Solo: p in lock - i - gem Haar,
in
pp
(helle Register, aber pp)
Avanti e dolce
Chor:
himm - li - scher Ruh.
mf Hol - der, hol - der Kna - be in lock - i - gem Haar,
schlaf,
schlaf in himm - li - scher Ruh.
a tempo
pp Stil - le Nacht,
(Holzregister)
pp


recitando
mf accelerando
hei - li - ge Nacht, Hir - ten erst kund gemacht durch der En - gel Hal - le - lu -
accelerando
mf (Prinzipal)
f
ff
ja, durch der En - gel Hal - le - lu - ja tönt es laut von fern und nah:
(Oktave)
molto rit.
Christ der Ret - ter ist da, Christ der Ret - ter ist da!

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Geistlicher Gesang.

Johann Simon Mayr (1763 - 1845.)
Bearbeitet von Otto Schmid- Dresden.




tr
hoc ex - i - li - um ost - en - de, no - bis post hoc,
mir, bleib du an mei - ner Sei - te, bleib du bei mir,


post hoc ex - i - - li - um, post hoc ex - i - li - um, post hoc ex -
bleib du bei mir, bei mir, an mei - ner Sei - - te in Freud' und


tr
(tr)
f
i - li - um ost - en - - de.
Leid', in Freud' und Lei - - de.


Et Je_sum, be_ne _ dic _ tum fruc _ tum ventris
Je_sus, herzlieber Je _ sus, du meines Lebens
tu _ i, no _ bis post hoc ex _ i _ li _ um ost _ en _ de,
Leuch_te, bleib du bei mir, bleib du an mei _ ner Sei _ te,


tr
no - bis post hoc, no - bis post hoc, no - bis post
bleib du bei mir, bleib du bei mir, an mei - ner
rit. . . . . a t.
3
hoc ex - i - li - um ost - en - - de. Et Je - sum, be - ne dic - tum
Seit', in Freud' und Leid, in Freud' und Leid'. Je - sus, herzlieber Je - sus,
rit. - - - a tempo
fruc - tum ventris tu - i, et Je - sum be - - ne - dic - tum fruc - tum
Leuch - te meines Le - bens, ach Je - sus, herz - - lie - ber Je - sus, meines


ven - tris tu - i, no - bis post hoc, post hoc ex - i - li - um ost - en - -
Le - bens Leuchte, bleib du bei mir, an meiner Seit' in Freud' und Lei - -
de, no - bis post hoc, post hoc ex - i - li - um,
de, bleib du bei mir, bleib du bei mir, bei mir,
rit.
post hoc ex - i - li - um ost - en - de, ost - en - - de.
bleib du an mei - ner Seit' in Freud' und Lei - - de.

II.[+)]

Paul Meschke.

Andante con sentimento.



+) Zweiter Satz der „Canon - Sonate" von Paul Meschke, Op. 3.

II.

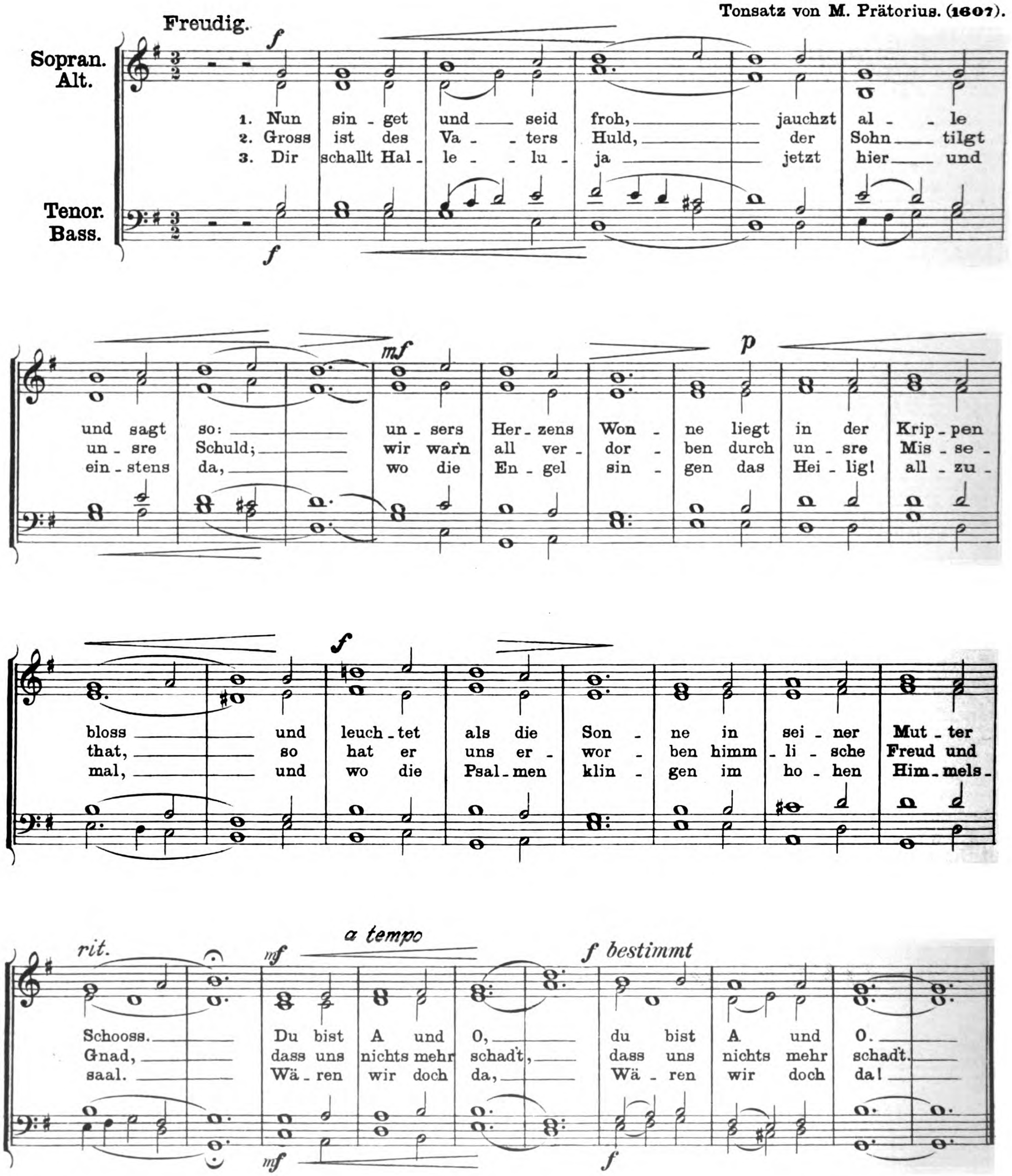
Paul Meschke.

Andante con sentimento.



Nun singet und seid froh.

Tonsatz von M. Prätorius. (1607).

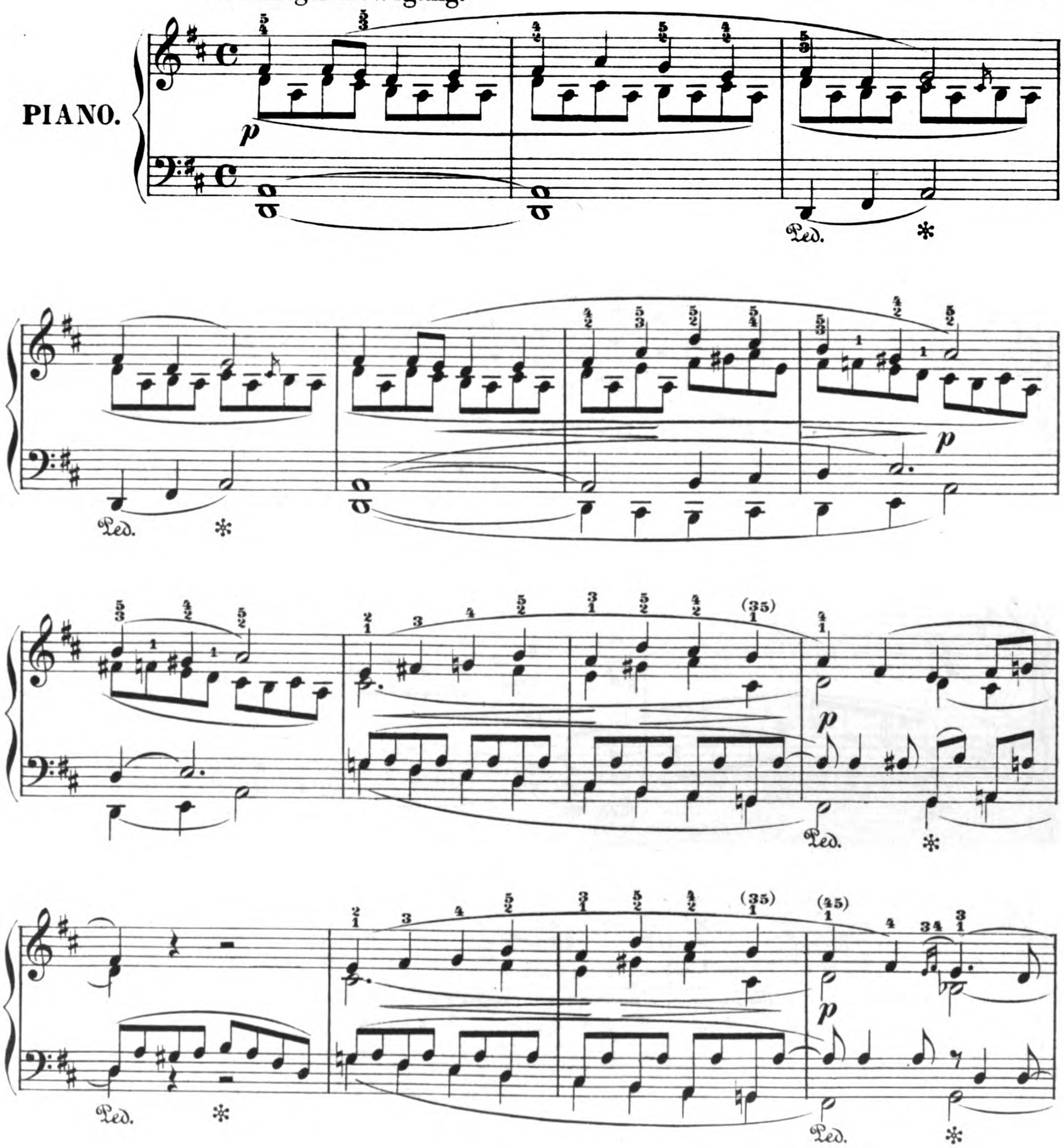


Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Nachmittags - Stille.

In ruhiger Bewegung.

Adolf Jensen, Op. 17 No. 7.





Die alte Linde.

(Mädchenlied.)

Robert Mùsiol, Op. 38 № 1.




rit.
Willst du aus sü_ssem Traum mein Herz auf_rüt_teln? Ach hin, ja hin und
rit.
pp
sehr innig
her, wenn ich nur wüss - te, ob er so im - mer
wär, da er mich küss - - te!

Festpräludium.

Dr. J. G. Herzog.




Ped.
rit.
ff Moderato

Glaube, liebe, hoffe!
(Zur Confirmation.)

RICH. NOATZSCH, OP. 30 №1.



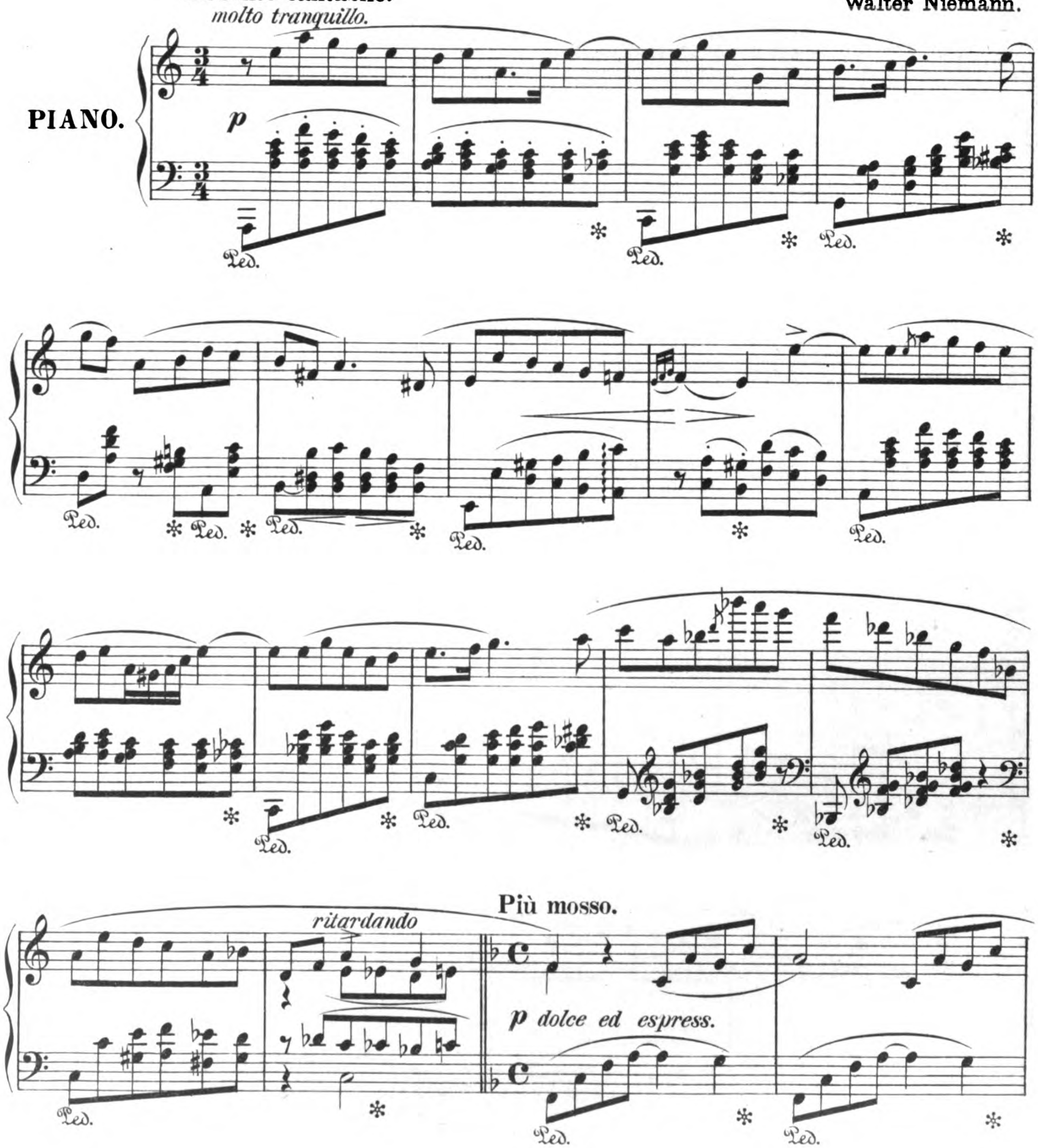

mf
cresc.
f
1. Der Herr sei dein Schirm, dein Schirm und dein Füh - rer, er sei dein Schirm, dein
2. Und nim - mer, und nimmer ent - wei - che dir Frie - de, und nim - mer ent -
3. Nach Fin - ster - nis leuch - tet, leuch - tet der Mor - gen, nach Finster - nis da
1. Füh - rer, sei Schirm und Füh - rer, er sei dein Schirm, dein
2. Frie - de, ent - wei - che dir Frie - de, und nim - mer ent -
3. Mor - gen, es leuch - tet der Mor - gen, nach Finster - nis da
1. Der Herr, dein Schirm,
2. Und nim - - mer
3. Nach Fin - - ster - nis
p
1. Schirm und dein Füh - rer. Glau - be nur, glau - be
2. wei - che dir Frie - de. Lie - be nur, lie - be
3. leuch - tet der Mor - gen. Hof - fe nur, hof - fe
Füh - rer.
Frie - de.
Mor - gen.
1. Schirm und dein Füh - rer. Glau - be nur, glau - be nur, glau - be
2. wei - che dir Frie - de. Lie - be nur, lie - be nur, lie - be
3. leuch - tet der Mor - gen. Hof - fe nur, hof - fe nur, hof - fe
Glau - be nur,
Lie - be nur,
Hof - fe nur,
pp
1. nur. Glau - be giebt himm - li - sche Ruh, Glau - be giebt himm - li - sche Ruh!
2. nur. Lie - be giebt himm - li - sche Ruh, Lie - be giebt himm - li - sche Ruh!
3. nur. Hoffnung giebt himm - li - sche Ruh, Hoffnung giebt himm - li - sche Ruh!
glau - be nur!
lie - be nur!
hof - fe nur!
1. nur. Glau - be giebt himm - li - sche Ruh, Glau - be giebt himm - li - sche Ruh, glau - be nur!
2. nur. Lie - be giebt himm - li - sche Ruh, Lie - be giebt himm - li - sche Ruh, lie - be nur!
3. nur. Hoffnung giebt himm - li - sche Ruh, Hoffnung giebt himm - li - sche Ruh, hof - fe nur!
Ruh!
Ruh!
Ruh!

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Arietta.

Andante cantabile.

Walter Niemann.




Ped.
mf un poco agitato
f
poco rit.
p


pp
ritardando
Tempo I.
molto cantabile
p
cresc.
mf
poco rit.
espress.
rit.
dolcissimo
dim.
molto espress.
8
Ped.

Maria auf dem Berge.

(Altdeutsch.)

F. Max Anton.




Wie - - gen - band. Ich möcht' mich gern der lie - ben Frau Ma - ri - a ver -
mie - ten, ich würd' ihr hel - fen das Kind - lein wie - - - gen, die
lie - ben Eng - lein sän - - gen Glo - - ri - - a: Ge -
cresc.
ff
lobt sei Gott! Hal - le - - lu - - - ja!

Sei getreu.

(Zur Konfirmation.)

Ernst J. Erbe, Op. 13.

Andante alla breve.




sei ge- treu, sei ge- treu,
treu, sei ge- treu, sei ge- treu, so will ich dir die Kro- ne des Le- bens ge- ben, die
treu, sei ge- treu bis in den Tod,
bis in den Tod, sei ge- treu,
will ich dir die Kro- ne des Le- bens ge- ben, dir will ich ge- ben die Kro-
Kro- ne des Le- bens,
so will ich dir die Kro- ne des
so will ich dir die Kro- ne des Le- bens ge- ben, die Kro- ne des Le-
ne des Le- bens, so will ich dir die Kro- ne des
so will ich dir die Kro- ne des Le- bens ge- ben,
Le- bens ge- ben, so will ich dir die Kro- ne des
bens, so will ich dir die Kro- ne des Le- bens ge- ben,

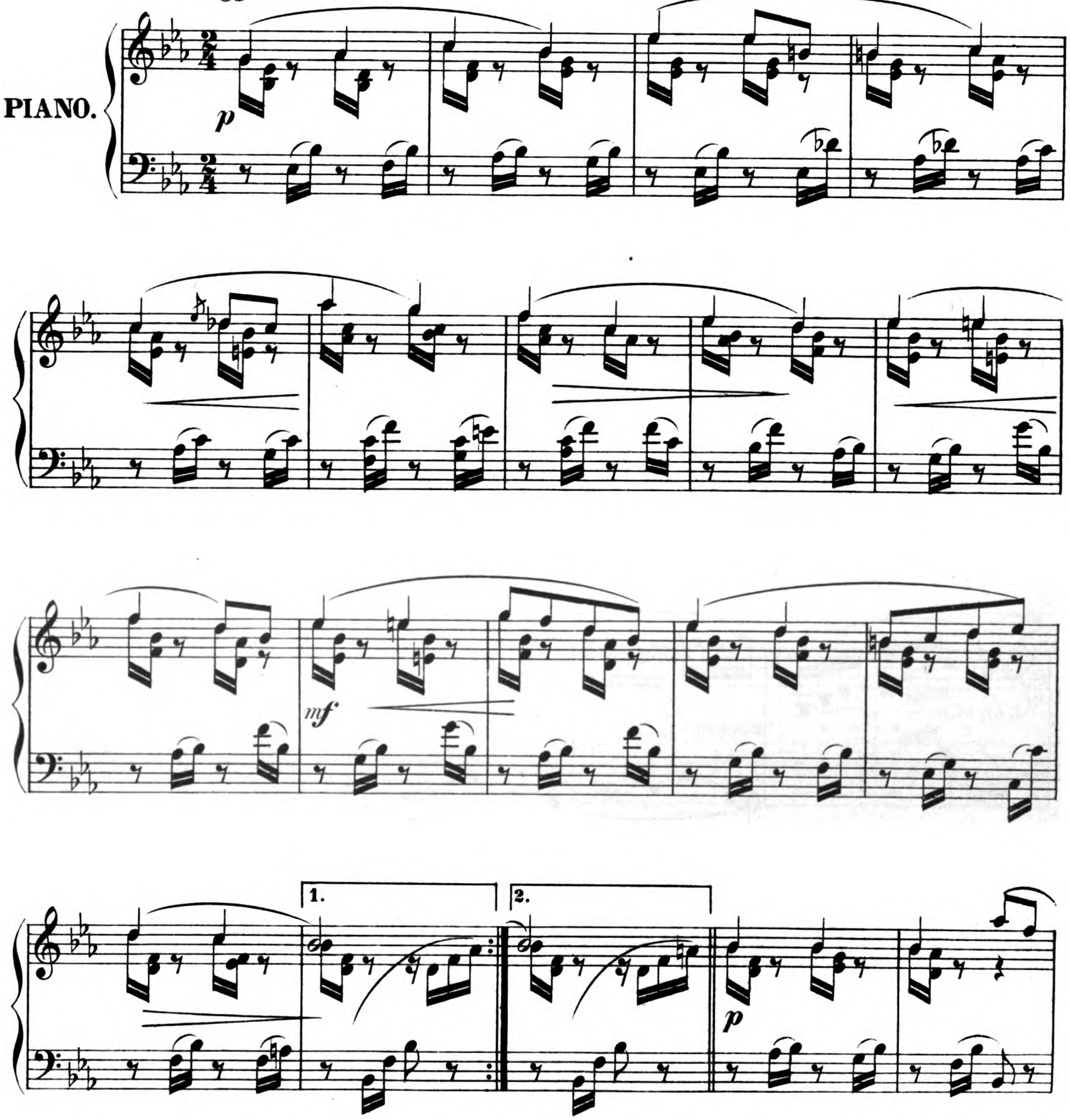

Lebens geben, so will ich dir die Krone des Lebens gegeben.
so will ich dir die Krone des Lebens gegeben.
Lebens geben, so will ich dir die Krone des Lebens gegeben.
so will ich dir die Krone des Lebens gegeben.
Sei getreu, sei getreu, sei getreu, sei getreu, sei getreu, sei getreu bis in den Tod.
Sei getreu bis in den Tod, getreu bis in den Tod, sei getreu bis in den Tod, bis in den Tod.
Sei getreu bis in den Tod, sei getreu, bis in den Tod treu, sei getreu, treu bis in den Tod.
Sei getreu bis in den Tod, getreu, sei getreu, sei getreu, sei getreu bis in den Tod.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Arabeske.

Camillo Schumann, Op. 28 № 5.

Leggiero con moto.




cresc.
p dimin.
pp
l.H.
l.H.
p
ritard.
mf a tempo


cresc.
f
espress.
mf
ritard.
p tranquillo
acellerando
pp

3. Das Bübchen aus der Stadt.

Gustav Lazarus, Op. 110 № 3.




pp
rit.
wie die Gar-be am Bo-den liegt, wie die Gar-be am
pp
rit.
rit.
f a tempo
Bo-den liegt. Bübchen vom Städt-chen dünkt sich ja
rit.
f a tempo
ff
dim. e rit.
klug, a-ber es weiss ja noch lang nicht ge-nug, a-ber es
ff
dim. e rit.
rit.
weiss ja noch lang nicht ge-nug.
rit.
p dolce

1. Macht hoch die Tür, die Tor macht weit.

(Nachspiel.)

Th. Forchhammer.

Un poco animato.

Harmonium.



+) In Ermangelung des Prolongement-Registers möge man die Taste des ersten Basstons durch einen beschwerenden Gegenstand oder ein eingeklemmtes Keilchen niedergedrückt halten.


f
mf
pp amabile
mf


p
mf
f
mf
cresc.
molto cresc.
a tempo
rit.
ff

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Winterstürme.+)

Allegro appassionato ma non troppo.

Walter Niemann.



+) Nº 5 der „Fünf Heidebilder" Op. 12 von W. Niemann.

7. 14.


ff
mf
Ped.
tranquillo ed un pachettino meno mosso
dolce
poco rit.
p
Ped.
dolce
p
mf
Ped.
mp
espress.
mf
Ped.
Ped.
mp
p
poco rit.
in tempo
espress.
mp
dolce


mf
poco
f
poco sosten.
f
in tempo
f
ff
R.H.
L.H.
ff
sempre
ff
sffz
Ped.

Christus, der uns selig macht.

Th. Forchhammer.*)

Largo.



*) Für Harmonium übertragen von August Reinhard.

Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde.

Adagio. **Th. Forchhammer.** +)



+) Für Harmonium übertragen von August Reinhard.

Der Kranke.

(Jos. v. Eichendorff.)

Max Zenger.




Riten.
Sehr langsam.
sau - sen dro - ben vom Turm, dro - ben vom Turm.
sau - sen dro - ben vom Turm, dro - ben vom Turm.
dro - ben vom Turm, dro - - ben vom Turm.
Leicht bewegt.
cresc.
Lieb - chen im Gar - ten seh ich dort steh'n, lang muss sie war - ten, o lasst mich geh'n, o
Lieb - chen im Gar - ten seh ich dort steh'n, lang muss sie war - ten, o lasst mich geh'n, o
Etwas langsamer.
lasst mich geh'n! Still nur, der blas - se Tod ist's,
Still nur, der blas - se Tod ist's,
lasst mich geh'n! Still nur, der blas - se Tod ist's,
Still nur, der blas - se Tod ist's, der
Poco rit.
der sacht dort durch die Gas - se schleicht in der
der sacht dort durch die Gas - se schleicht in der
der sacht dort durch die Gas - se schleicht in der
sacht dort durch die Gas - se schleicht in der Nacht,


Sehr langsam.
Sehr bewegt.
poco accelerando
Nacht, schleicht in der Nacht. Wie mir er-grau-te, blei-ches Ge-sicht
Nacht, schleicht in der Nacht. Wie mir er-grau-te, blei-ches Ge-sicht
schleicht in der Nacht.
cresc.
Pocchiss. rit.
Gebt mir die Lau-te, mir wird so licht, mir wird so licht!
Gebt mir die Lau-te, mir wird so licht, mir wird so licht!
Ziemlich langsam.
Was willst du sin-gen in tief-ster Not? Lenz,
in tief-ster Not?
Was willst du sin-gen in tief-ster Not?
Was willst du sin-gen in tief-ster Not? Lenz, Lust ver-
Adagio e riten. assai.
Lust ver-gin-gen, Lieb-chen ist tot, Lieb-chen ist tot.
Lenz, Lust ver-gin-gen,
Lenz, Lust ver-gin-gen, Lieb-chen ist tot, Lieb-chen ist tot.
gin-gen, Lieb-chen ist tot, Lieb-chen ist tot.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gigue.

Johann Kuhnau (1660-1722).





f
ff
tr
f
mf
p
pp
pp
p
mf
f
ff
mf
pp

Aus der Sonate: „Davids Kampf mit Goliath."

„Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Mut zu brechen und das kindliche Vertrauen auf Gottes Hülffe."

J. Kuhnau.

Nicht zu schnell.




mf
p
f
pp
mf
f
pp
rit.

Wiegenliedchen.

(Dichter unbekannt.)

Paul Claussnitzer *)

Wiegend.



*) No 3 aus „Zehn Kinderlieder" Op. 25.

Postludium.

J. A. Krygell.

Allegro maestoso.




ff
Man.
Ped.
mf
f
Man.


Ped.

Musikbeilage der

Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Eigentum und Verlag von

Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Die Mühle.

Eine Mühle seh ich blinken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus.

Ei willkommen, ei willkommen,
Süsser Mühlengesang!

(Wilhelm Müller.)

Jensen, Op. 17 № 3.








p
f
p
Ped.


Ped.
verhallend

Tanzlied.

F. Max Anton.




ster, Viel - lieb - - ster! Nun geh' ich um im gan - zen
ste, Viel - lieb - - ste! Und wär dein Her - ze noch so
ste, Viel - lieb - - ster! Und wär das Her - ze noch so
Land und frag', ob wer mein Her - ze fand. Lieb -
klein, es soll von mir ge - fun - den sein. Lieb -
klein, nun wird es wohl be - hü - tet sein. Lieb -
- ster, Viel - lieb - - ster!
- ste, Viel - lieb - - ste!
- ste, Viel - lieb - - ster!
Wiederholung
2. Der Bursche: Du
3. Beide: Sie
Schluss

6. „Herr, nun selbst den Wagen halt.“

Moderato.

Max Reger +)



+) Vorspiel aus Op. 72 b Heft II Nº 6.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Freudvoll und leidvoll.

Moderato. Louis Böhner.

PIANO.




mf
VARIATION.
mf un poco vivo
Ped.
cresc.
f


marcato il canto
Ped.


Ped.
sempre f
mf


p
pp
un poco riten.
pp
Fine.

Arie.

Maria Antonia Walpurgis+) (1724 - 1780).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

Tempo giusto.



+) Maria Antonia Walpurgis, Gemahlin des Kurprinzen, nachmaligen Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen, war eine Tochter des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern, nachmaligen Kaisers Karl VII.


cor.
Herz.
Se mai tur - bo il
Sollt' ich stö - ren
tr
tuo ri - - po - so, se m'ac - cen - do ad al - tro lu - me, pa - ce
je dei - ne Ru - he sollt' ich je - mals dich be - trü - ben, nim - mer
f
p
mf
mai non ab - bia il cor,
Frieden fänd' dies Herz, ach, nie Frieden fänd' dies
cresc.
non ab - bia il cor.
Herz, nie Frieden fänd' dies Herz.
rit.


Fo - sti sempre il mio bel nu - - me, sei tu solo il mio di -
Dir zu die - nen o, mein Ge - lieb - - ter, ist des Herzens Se - lig -
cresc.
let - to, sei tu solo il mio di - let - to, e sa - rai
keit, ist des Herzens Se - lig - keit, das dir freu - dig
mf
f
p
l'ul - ti - mo af - fet - to, co - me fo - sti il pri - mo
den letz - ten Seuf - zer wie die er - ste Lie - be
mf
f
tr
rit.
a - mor, il pri - mo a - - mor, il pri - mo a - - mor.
weiht, die er - ste Lie - be weiht, die er - ste Lie - be weiht.
f
dim.
rit.
Da capo al

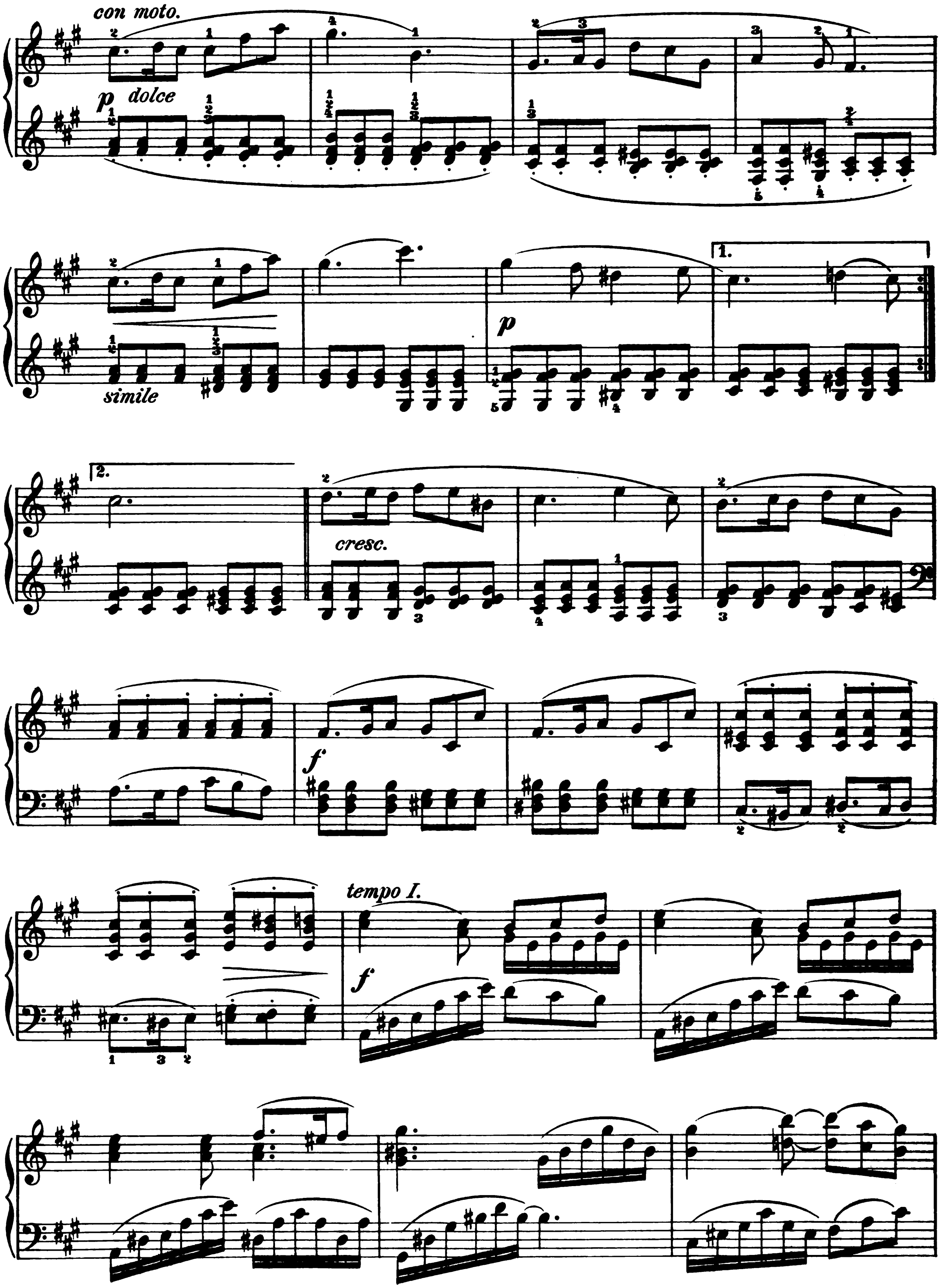
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Barcarolle.

(Auf dem Wasser.)

G. Lazarus, Op. 121 № 2.




con moto.
p dolce
simile
p
1.
2.
cresc.
f
tempo I.
f


cresc.
molto
ff
largo
a tempo accell.
p legg. non legato
pp
dimin.
pp

SECONDO.

Scherzo.*)

Paul Meschke.

Animato.



*) Dritter Satz der „Canon- Sonate" von Paul Meschke, Op. 3.

PRIMO.

Scherzo.

Paul Meschke.





D. C. al Fine.


p
mf
f
Fine.
Trio.
f
ben cantando
p
mf
f
D. C. al Fine.

Melodie
für Violine und Klavier.

Comp. von **König Anton v. Sachsen.**[+)]
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



+) Das Tonstück ist originaliter ein Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, „Die Nymphe des Pohrsbergs" betitelt u. ist am *10.* Juli *1815* entstanden, in dieser Gestalt im Verlag von Breitkopf u. Härtel (Deutscher Lieder-Verlag) erschienen.


rit.
rit.

Trauungsgesang.

A. B. Ueberwasser.

Für Kinder- oder Frauenchor.

Karl Schröter.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Zigeunerleben.

(E. Geibel.)

(Triangel und Tambourin ad libitum.)

Rob. Schumann, Op. 29 № 3.
Für 3st. Frauenchor arrang. v. E. Rabich.




ist der Zi - geu - ner be - weg - li - che Schar mit bli - tzen - dem Aug' und mit
wal - len - dem Har, ge - säugt an des Ni - les ge - hei - lig - ter Flut, ge -
bräunt von Hi - spa - ni - ens süd - li - cher Glut.
Um's Feu - er, ums
Um's lo - dern - de Feu - er im
um's Feu - er
lo - dern - de Feu - er da la - gern ums lo - dern - de Feu - er da
schwel - len - dem Grün, da la - gern die Män - ner ver - wil - dert und kühn, da
um's Feu - er


cresc.
kau - ern die Wei - ber und rü - sten das Mal, und fül - len ge - schäf - tig den
al - ten Po - kal. Und Sa - gen und
ff f Ped.
Lie - der er - tö - nen im Rund, wie Spa - ni - ens Gär - ten so blü - hend und
bunt, und ma - gi - sche Sprü - che für Not und Ge - fahr ver -
p


ritard.
a tempo
kün - det die Al - te der hor - chen - den Schar.
ritard.
a tempo
Solo.
Schwarz - äu - gi - ge Mäd - chen be - gin - nen den Tanz.
Alt Solo.
Da sprü - hen die Fa - ckeln im
röt - li - chen Glanz.
Sopran Solo.
Es
lockt die Gui - tar - re, die Cym - bel klingt.


Solo.
Alt Solo.
Wie wild und wil - der der Rei - gen sich schlingt! Dann
p
ritard.
ruh'n sie er - mü - det vom nächt - li - chen Reih'n. Es rauschen die Bu - chen in Schlum - mer sie ein. Und
Solo.
a tempo
die aus der glück - li - chen Hei - mat ver - bannt, sie schau - en im Trau - me das
glück - li - che Land, und die aus der glück - li - chen Hei - mat ver - bannt, sie
Tutti.


ritard.
p
schau _ en im Trau _ me das glück _ li _ che Land. Doch
a tempo
ritard.
p
wie nun im O _ sten der Mor _ gen er_wacht, ver_ lö _ schen die schö _ nen Ge_
bil _ de der Nacht, es schar _ ret das Maul_tier bei Ta _ ges_be_ginn, fort
ziehn die Ge_stal _ ten, wer sagt dir wohin?
f


Fort zieh'n die Ge_stal _ ten, wer sagt dir wo_hin?
Fort zieh'n die Ge_stal _ ten, wer
sagt dir wo _ hin? Wer sagt dir wo _ hin?

Grenadier - Marsch

vom Landgrafen Ludwig IX. von Hessen - Darmstadt.
Componiert 25. August[+] 1747.

Herausgegeben u. bearbeitet von
Prof. Otto Schmid - Dresden.



[+] Namenstag des Fürsten.